

**A RELAÇÃO DE INFLUÊNCIA MÚTUA ENTRE
PATRIMÓNIO E PRÁTICAS CULTURAIS
O caso do Teatro Nacional de São Carlos**

Klinger da Silva

Dissertação de Mestrado em Património

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Agosto 2020

**A RELAÇÃO DE INFLUÊNCIA MÚTUA ENTRE
PATRIMÓNIO E PRÁTICAS CULTURAIS**

O caso do Teatro Nacional de São Carlos

Klinger da Silva

Dissertação de Mestrado em Património

Agosto 2020

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de
Mestre em Património, realizada sob a orientação científica do
Professor Carlos Manuel dos Santos Vargas

AGRADECIMENTOS

Inicialmente externo a minha imensa gratidão ao Professor Carlos Manuel dos Santos Vargas pela orientação desta tese de mestrado no que diz respeito as suas proposições na direção do aperfeiçoamento dos métodos utilizados no trabalho, bem como sua grande disponibilidade para esclarecimentos no tocante a investigação e revisão textual, além de seu constante incentivo e compreensão, sem os quais seria impossível realizar tal tarefa.

Em segundo lugar, agradeço aos entrevistados desta pesquisa que foram fundamentais para a boa consecução e viabilidade deste trabalho.

Em terceiro lugar, sou muito grato a contribuição direta ou indireta de todos professores e funcionários da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa que com profissionalismo dedicam seu trabalho em prol da cultura e educação.

Em quarto lugar, agradeço aos amigos pelo apoio e contributos ao meu trabalho, sem os quais esta tarefa se tornaria mais difícil.

E por último agradeço à minha família, em especial minha esposa, que ao longo dos últimos dois anos me apoiaram incondicionalmente nesta temporada de estudos longe de meu país.

RESUMO

Tendo em vista que a interligação entre exercício cultural e património constitui um desenvolvimento potencial das capacidades socioculturais destas duas dimensões, pesquisa-se aqui sobre a relação de influência mútua entre património e práticas culturais. No intuito de se analisar e estudar este vínculo de reciprocidade na busca da percepção das suas dinâmicas e lógicas, compara-se esta compreensão com o caso do Teatro Nacional de São Carlos; examina-se o funcionamento deste dinamismo relacional; identifica-se como as práticas culturais se repercutem social e patrimonialmente; percebe-se como património e atividades culturais se dinamizam de forma recíproca. Por outro lado, analisa-se a possibilidade do impacto das atividades do Teatro sobre o território no qual se insere; descreve-se semelhanças e diferenças entre práticas internas e externas ao Teatro e como estas relacionam as práticas entre si. Diante disso, verifica-se que o património ao acolher e colocar em ação tais práticas, impulsiona-as e ao mesmo tempo se fortalece material e simbolicamente, considerando-se a existência de um ciclo património – práticas culturais – património com os seus relativos desdobramentos socioculturais. O que impõe a constatação que a valorização do património decorrente deste ciclo é um importante fator para o desenvolvimento da cultura e da sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Património. Práticas Culturais. Música. Teatro Nacional de São Carlos. Festival ao Largo. Tradição.

ABSTRACT

Bearing in mind that the interconnection between cultural exercise and heritage constitutes a potential development of the socio-cultural capacities of these two dimensions, we investigate here the relationship of mutual influence between heritage and cultural practices. In order to analyze and study this link of reciprocity in the search for the perception of its dynamics and logics, this understanding is compared with the case of the National Theater of São Carlos; the functioning of this relational dynamism is examined; it identifies how cultural practices have a social and patrimonial impact; it is perceived as heritage and cultural activities are dynamically reciprocated. On the other hand, the possibility of the impact of Theater activities on the territory in which it operates is analyzed; similarities and differences between practices internal and external to the Theater are described and how they relate the practices to each other. In view of this, it appears that the heritage, by welcoming and putting such practices into action, drives them and at the same time strengthens materially and symbolically, considering the existence of a heritage cycle - cultural practices - heritage with its relative consequences. socio-cultural. What imposes the observation that the valorization of the heritage resulting from this cycle is an important factor for the development of culture and society.

KEYWORDS: Heritage. Cultural Practices. Music. São Carlos Opera House. Festival ao Largo. Tradition.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

QUADRO 1	Práticas Culturais Internas.....	60
GRÁFICO 1	Espectáculos 2007.....	61
GRÁFICO 2	Espectáculos 2017.....	62
QUADRO 2	Práticas Culturais Externas.....	64
FIGURA 1	Trinómio: Património Material – Práticas Culturais – Património Imaterial.....	72

LISTA DE ACRÓNIMOS

ACARTE	Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte
CCB	Centro Cultural de Belém
CNB	Companhia Nacional do Bailado
CULTURGEST	Fundação Caixa Geral de Depósitos
DGEMN	Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais
EPE	Entidade Pública Empresarial
EVC	Estúdios Victor Córdon
EXPO 98	Exposição Mundial de 1998
FAL	Festival ao Largo
IP	Instituto Público
IPHAN	Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional
LUME	Lisbon Underground Music Ensemble
OPART	Organismo de Produção Artística
OSP	Orquestra Sinfónica Portuguesa
PRACE	Programa de Reestruturação da Administração Central do Estado
TNSC	Teatro Nacional de São Carlos
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	09
2	CONTEXTUALIZAÇÃO E FUNDAMENTOS.....	12
2.1	Património em Portugal: Evolução conceitual, normativa e tipológica.....	18
2.2	Práticas culturais: noções norteadoras.....	25
2.3	Festival: espaço-tempo de integração social.....	31
3	TRANSMISSÃO SIMBÓLICA.....	36
4	O TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS.....	39
4.1	Património material.....	44
4.2	Património imaterial.....	47
5	PATRIMÓNIO E PRÁTICAS CULTURAIS.....	50
5.1	Valorização simbólica.....	53
5.2	Práticas culturais internas.....	57
5.3	Práticas culturais externas.....	64
6	CONSEQUÊNCIAS DA RELAÇÃO DE INFLUÊNCIA MÚTUA.....	70
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81
	REFERÊNCIAS.....	85
	ENTREVISTAS.....	90
	APÊNDICE A – ENTREVISTA 1.....	91
	APÊNDICE B – ENTREVISTA 2.....	98
	APÊNDICE C – ENTREVISTA 3.....	105
	APÊNDICE D – ENTREVISTA 4.....	120
	APÊNDICE E – ENTREVISTA 5.....	126
	APÊNDICE F – ENTREVISTA 6.....	138
	APÊNDICE G – ENTREVISTA 7.....	155
	ANEXO 1 – ARTIGO - OPER IN LISSABON (ÓPERA EM LISBOA)	157

1 INTRODUÇÃO

A conexão singular entre património e práticas culturais, em uma correspondência de mútua influência, possibilita a valorização de ambas dimensões dentro de um determinado contexto sociocultural. Segundo Choay (2015), para além da fruição prazerosa que tal relação proporciona, verifica-se com a apreciação individual e coletiva dos bens e valores patrimoniais o desenvolvimento de indagações críticas sobre a vida pessoal e comunitária.

De facto, as práticas culturais quando são vivenciadas, segundo Lopes (2000), obedecem a múltiplas razões, como: atualização simbólica, reposicionamento em torno de conhecimentos culturais, tomar contato com novas produções artísticas ou simplesmente socializar-se em meios ou espaços de atividade de cultura.

A vinculação entre o exercício cultural e bens e valores patrimoniais pode significar a constituição de um fator dinâmico potencializador das capacidades socioculturais do próprio património.

Deduz-se, por outro lado, a existência de um trinómio património – práticas culturais – património, revelador em si mesmo de um ciclo de influência recíproca entre estas partes constitutivas no sentido do fortalecimento e valorização material e simbólica destas duas dimensões.

Percebe-se, por outro lado, que atividades culturais, na medida em que são ferramentas de valorização simbólica, podem ter no património um elemento atualizador dos objetos e dos textos culturais, na direção da consolidação da coesão do tecido social e desenvolvimento das relações individuais e coletivas.

Este trabalho procura analisar acuradamente estas questões na intenção de compreender as lógicas e dinâmicas que envolvem a ligação entre práticas e património cultural na perspetiva de avaliar o resultado desta interação sobre os bens e valores patrimoniais.

Infere-se que a instituição cultural como espaço privilegiado para a fruição de valores culturais significativos para o conjunto da sociedade como é o caso do Teatro Nacional de São Carlos, é acolhedora de efeitos patrimoniais importantes oriundos de tais práticas, sejam elas realizadas às portas fechadas ou no ambiente externo à casa de espetáculos.

O Teatro Nacional de São Carlos é desta forma um objeto de estudo por excelência por tudo que representa em termos históricos, sociais, culturais e patrimoniais. Tendo em consideração o seu valor simbólico e patrimonial, a sua história e interação social, e ainda as práticas culturais que promove.

Nesta perspetiva, elaborou-se a seguinte questão norteadora para o desenvolvimento do trabalho e consecução dos objetivos geral e específicos: Quais as consequências para o património e práticas culturais a ele vinculadas, uma vez que entre estas duas dimensões percebe-se uma relação dinâmica de influência mútua?

Dessa forma o objetivo geral do presente trabalho é estudar e analisar detalhadamente a relação entre o património e as práticas culturais a ele vinculadas, buscando compreender as lógicas e dinâmicas que mutualmente influenciam estas duas dimensões contrastando esta compreensão com o exemplo contemporâneo do Teatro Nacional de São Carlos, observando-se a eficácia e correspondência de tais ideias com a atualidade.

No sentido de atingir este objetivo principal tem-se em consideração os seguintes objetivos específicos: examinar como se estabelece e funciona a relação dinâmica: Património Material - Práticas Culturais - Património Imaterial no caso do Teatro Nacional de São Carlos; identificar de que forma atividades culturais vinculadas ao património repercutem socialmente e sobre o TNSC; descrever em que medida o património é fator impulsionador das práticas culturais e vice-versa e debater os possíveis desdobramentos do exercício cultural no espaço territorial ao qual o teatro está inserido; apontar as similitudes e diferenças entre práticas culturais internas e externas ao TNSC; conhecer de que maneira as atividades culturais afins ao património, como também as não-afins contribuem para o fortalecimento patrimonial e compreender como se relacionam as diferentes práticas culturais que se vinculam ao acervo patrimonial.

Parte-se da hipótese de que o património, ao acolher e realizar tais atividades culturais, é um propulsor destas práticas devido a sua importância na perspetiva do valor simbólico que representa para toda a sociedade e que após a concretização das mesmas o próprio património se fortalece simbolicamente, através do ciclo património - práticas culturais - património com seus diferentes níveis de desdobramentos.

No sentido da viabilização do teste da referida hipótese empregou-se uma abordagem qualitativa no processo de pesquisa e elaboração deste trabalho bem como o método indutivo, exploratório e interpretativo.

A referida metodologia partiu da utilização de obras bibliográficas estruturadoras de um corpo de conceitos e conjunto de dados fundamentais para perceção e realização dos objetivos propostos. Como também foram utilizados como fontes relatórios de gestão e contas do Teatro Nacional de São Carlos e do Organismo de Produção Artística – Opart referentes ao período que vai do ano de 2007 até o ano de 2018, encontrados no sítio de internet oficial das

referidas instituições. Além disso, realizaram-se sete entrevistas, seis presenciais e uma através de email, com personalidades do campo cultural português e brasileiro, importantes em termos políticos-culturais para a dimensão simbólica onde se dá a relação de influência recíproca entre o património e as práticas culturais desenvolvidas a partir Teatro Nacional de São Carlos. Foram entrevistados antigos Secretários de Estado da Cultura, pessoas ligadas às artes do espetáculo e também com responsabilidades políticas relativamente ao São Carlos, na busca de informações essenciais para a consecução do projeto. A norma de estilo utilizada é a da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). E não obstante o acento brasileiro o texto está de acordo com o novo acordo ortográfico da língua portuguesa em sua versão lusitana.

O capítulo inicial trata dos fundamentos teóricos gerais sobre o património e práticas culturais. Analisa o contexto patrimonial português e aborda uma atividade cultural, em especial: o festival. No segundo capítulo examina-se o conceito de Tradição e sua transmissão geracional. O terceiro capítulo analisa o Teatro Nacional de São Carlos enquanto património material e imaterial. O capítulo quarto aborda a associação entre património e práticas (internas e externas); discutindo-se as formas de atualização patrimonial em função das atividades culturais relacionadas e demandas de preservação e conservação material (aqui, notadamente, esta abordagem não trata da questão de como a referida instituição lida com seu património material, pois esta temática extravasa o limite deste trabalho acadêmico), além do sentido de valorização simbólica por meio do património e práticas que concorrem para a coesão social. No último capítulo abordam-se os desdobramentos patrimoniais, sociais e culturais da relação de influência mútua entre o património e seus exercícios culturais.

Chega-se, por fim, à conclusão de que foram alcançados os objetivos e equacionada a questão norteadora do trabalho com a constatação da hipótese previamente elaborada. Demonstrando-se que a valorização patrimonial decorrente do ciclo património – práticas culturais – património é um fator fundamental para o desenvolvimento sociocultural.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO E FUNDAMENTOS

O conceito de património cultural, conjunto de bens e valores fundamentais para certa sociedade, possui a característica de ter tido uma longa e complexa evolução nocional desde suas primeiras formulações até os dias de hoje. Em particular aquelas conceções referentes ao período revolucionário do final do século XVIII ocorrido na França. Mesmo um pouco antes deste momento existiu uma parcela da sociedade francesa que lutava, de acordo com sua capacidade opinativa e esclarecida, em oposição ao poder público na tentativa de salvaguardar o que já a esta época era considerado como um conjunto de bens e valores de interesse da nação. Nota-se que, já nesta época, a busca da preservação patrimonial, na prática, associou-se ao alargamento possível da difusão, informação e reflexão sobre o património (BABELON; CHASTEL, 2010). Tomando este período como referência básica para formulação conceitual, observa-se que o conceito de património sofreu profundas mutações no seu campo de abrangência, alargando significativamente o seu alcance tanto em termos concretos quanto subjetivos com o passar do tempo.

De facto, o conceito se complexifica na medida em que aumenta a esfera de abrangência dos bens e valores patrimoniais; totalidade de elementos singulares que afetam emocionalmente e ideologicamente os indivíduos e/ou a sociedade como um todo. Um monumento como a Igreja de Nossa Senhora da Candelária do Rio de Janeiro possui um poder afetivo único ao sensibilizar as pessoas (em especial os brasileiros) no plano individual e no aspeto coletivo. Como, por exemplo, a Catedral de Notre-Dame de Paris simboliza para a França e toda a humanidade um grande marco cultural que se traduz na rica forma lúdico-educativa apresentada através de seu conjunto patrimonial. Ou ainda, a Paisagem Cultural de Sintra com seus jardins exóticos e arquitetura românica, o Centro Histórico de Évora cujas origens remetem ao período histórico do Império Romano, o Mosteiro dos Jerônimos e a Torre de Belém símbolos da era dos grandes descobrimentos e da assim considerada primeira globalização; como, em termos da cultura erudita, verifica-se a importância para a sociedade portuguesa do Teatro Nacional de São Carlos com os seus valores histórico, patrimonial e de representatividade-social. Percebe-se, assim, que cada elemento relativo ao património possui seu próprio valor simbólico e que o património como um todo multiplica-se de forma intensa e contínua sob várias formas com o passar do tempo, ultrapassando as diversas fases históricas com seus contextos económicos, políticos e sociais específicos; atualizando-se e popularizando-se cada vez mais (CHOAY, 2015).

Tendo isto em conta, percebe-se que a noção de património, de início, assemelha-se a uma tímida nascente conceitual que se modifica paulatinamente. Transformando-se, dessa forma, em um crescente fluxo, com razoável volume de abstração; moldando pouco a pouco o relevo teórico, alterando vales e montanhas de representações para finalmente desaguar em um mar rico de novas ideias e significados que fundamentam no seu todo a compreensão ampliada do fenómeno patrimonial.

Assim, segundo Babelon e Chastel (2010) a conceituação sobre os bens e valores patrimoniais foi desenvolvida, através do tempo, por um encadeamento agregativo de concepções que se sedimentaram em várias camadas justapostas e interrelacionadas formando um todo complexo conceitual como é observado na atualidade. Logo, os aspetos relativos à religiosidade, à nacionalidade, à esfera familiar, ao campo administrativo e das ciências fariam parte deste composto nocional.

A “igreja”, em certa medida, instituição duradoura, não facilmente suscetível a crises institucionais, como disputas abertas pelo poder, foi capaz de preservar um acervo patrimonial através do fortalecimento diuturno da religiosidade junto à sociedade, por meio da adoração popular de bens e valores sacros inspiradores de um sentimento comum de pertença. Tal facto, revela os primórdios do aperfeiçoamento das noções patrimoniais ligados essencialmente ao fervor espiritual e denota um evidente processo contínuo de atualização de ideias no campo patrimonial (BABELON; CHASTEL, 2010).

Notadamente, com o correr dos séculos e mais intensamente a partir da segunda metade do século XX acontece uma profunda metamorfose de costumes e tradições. A grande transformação da veneração religiosa enquanto tal em uma nova modalidade de adoração. Neste sentido, a cultura passou a ser uma novíssima forma de religião. Como decorrência disto o património cultural passou a ser percebido de uma nova forma. Tornou-se um novo modo de respeito e veneração contemporâneos (CHOAY, 2015).

De facto, mais do que uma fonte de deleite, instrumento de ligação ao divino ou simples elemento de prazer estético, o património joga um papel societário e identitário fundamental, pois “La plus haute vertu du patrimoine n’est pas de nous rappeler notre différence ou notre condition mortelle, mais de nous inscrire dans un territoire et un temps qui appartiennent à tous, à ceux d’hier comme à ceux d’aujourd’hui.” (BÉGHAIN, 2012, p.153)

Por outro lado, ao abordarem-se as consequências políticas, sociais e culturais relativas aos bens e valores patrimoniais e suas práticas conexas é necessário referir a importância para a problemática levantada por esta abordagem dos debates, fundamentais para a compreensão

destas dimensões, verificados historicamente em Itália. Observa-se, por outro lado, que os renascentistas da Itália, a partir do século XIV, foram aqueles que manifestaram uma forte sensibilidade afetiva sobre os valores simbólicos do passado, cultivando monumentos e obras de arte da antiguidade clássica; as mesmas intensidades afetiva e cultural surgiriam de outra forma na França revolucionária. Desta vez, contrariamente à situação dos antecessores acima citados, o entusiasmo sobre o conjunto patrimonial seria em larga medida uma dimensão político-social (BÉGHAIN, 2012).

Infere-se ainda, de acordo com a estrutura analítica de Babelon e Chastel (2010), que na dimensão citada acima encontram-se fatores relativos à realeza, à nacionalidade, à família e à governabilidade (aspectos sempre mantidos em relação recíproca). E que a monarquia não foi plenamente capaz de assegurar a guarda e conservação de seu acervo patrimonial, colocando-o sob o poder do clero; mesmo assim estes bens, na maioria dos casos, serviram como uma reserva da riqueza real para enfrentar situações de conflitos ou crises eventuais; mas apesar desta forma de tratamento ser dispensada ao património, é ainda sob o reinado de François I que são tomadas iniciativas pioneiras relativas ao cuidado e preservação do edificado monumental (BABELON; CHASTEL, 2010). Entende-se, assim, que pouco a pouco a representação ideal alargada do património, tal qual a concebemos hoje, foi lentamente desenvolvida através da história culminando com a explosão sem precedentes da popularidade do património traduzida pelo grande culto que o rodeia.

Nota-se, como referido acima, que os fundamentos de conceção de património foram construídos durante as profundas transformações ocorridas na sociedade francesa, forjados no calor daqueles acontecimentos e que levaram em conta a edificação paulatina de um corpo teórico e operativo a partir da ideia de nação (CHOAY, 2015),

Com efeito, a invenção da conservação do monumento histórico com o seu aparelho jurídico e técnico, quase sempre atribuída à monarquia de Julho, foi antecipada pelas instâncias revolucionárias: os seus decretos e as suas “instruções” prefiguram, na forma e no conteúdo, a atitude e os procedimentos afinados durante os anos de 1830 [...] (CHOAY, 2015, p.103).

A salvaguarda dos bens e valores patrimoniais levada a cabo pelo poder governamental francês, durante a revolução, tinha eminentemente um carácter nacional. Traduzido pelas medidas de nacionalização de bens igreja católica e da realeza, notadamente. Como também medidas de combate a destruição que atingiu fortemente esses bens pautada sob uma forte conotação política. Dessa forma, “[...] les Français, unis à leur gouvernement contre ces deux extremes que sont “le royalisme et l’anarchie”, se portent garants de la fonction démocratique

et pédagogique de l'art.” (BÉGHAIN, 2012, p. 18-19). Como mais tarde se observará em outros países “Telle qu'elle émerge en France, à la fin du XVIIIe siècle, la problématique du patrimoine est aussi essentiellement politique” (BÉGHAIN, 2012, p.15). De facto, segundo esta ordem de ideias, percebe-se que no mundo contemporâneo devedor do passado pontualmente acima notificado,

A política do património é pois, efectivamente, uma política, no sentido mais tradicional da palavra, uma arte de apascentar o rebanho humano, hoje disperso e reconduzido ao campo tranquilizante de uma ficção: a de uma sociedade supostamente capaz de, melhor do que as outras, conciliar a continuidade com a mudança, a conservação, com a criação (GUILLAUME, 2003, p..41).

Além disso, segundo Guillaume (2003), o património nos dias de hoje cumpriria do mesmo modo o papel político-cultural de reforço identitário, no sentido de que tal função para além da preservação da memória ajudaria na transposição de barreiras culturais entre “classes” e camadas sociais que estruturam a sociedade contemporânea. Ao património reserva-se, dentre outros objetivos, o de estimular a coesão coletiva. Como também combateria a crescente:

Perda do enraizamento, da identidade social, da estabilidade das significações, produzida antes de mais pelo forte acréscimo da mobilidade geográfica e profissional, depois pelo desenvolvimento do consumo privado e pela confusão de signos que lhe são associados (GUILLAUME, 2003, p.119).

Assim, deduz-se a partir das reflexões acima consideradas que o património, exerceria um papel crucial como mediador cultural entre os indivíduos e destes com a totalidade da realidade que os envolve; tal função é percebida como “mediação simbólica” (CRESPI, 1997). De facto, “A complexa transformação da percepção da dimensão cultural enquanto dimensão específica prepara, desde o século XVIII, uma progressiva tomada de consciência da importância que as formas simbólicas possuem na vida humana” (CRESPI, 1997, p.17). E segundo o mesmo ponto de vista, bens e valores patrimoniais fornecem um conjunto de esclarecimentos para os indivíduos, contribuindo para uma melhor compreensão da vida individual e coletiva na qual estamos integrados (CRESPI, 1997). Verifica-se, assim, que o património cultural pode ser considerado como um importante potencializador de coesão do tecido social e harmonização entre o passado, presente e futuro pessoal e também da sociedade, visto que, segundo Crespi (1997, p.27) “[...], a cultura configura-se como um património de sedimentação das experiências, representações e valores transmitidos através da linguagem, dos textos escritos, dos monumentos, etc., que estão na base da *memória* individual e colectiva”.

Nota-se, segundo Guillaume (2003), que o património enquanto fator cultural possui a característica, não apenas, de rememorar um passado supostamente auspicioso e a consequente valorização do presente, mas que acima de tudo assume, principalmente, o papel de tornar aceitável a velocidade de transitoriedade da forma do viver desenvolvida no mundo contemporâneo. Uma sociedade instável marcada por uma rápida corrida para o futuro, onde existe, em certa medida, segundo Guillaume (2003, p.23) um “[...] sentimento doloroso resultante da consciência de fugacidade do tempo e da efemeridade das coisas [...]”.

Segundo este pressuposto, o património ameniza, diminui, abranda as temeridades relativas ao porvir e a velocidade dos dias de hoje, harmonizando e dando funcionalidade à sociedade. Além de ser um artifício dissuasivo da angústia do presente e das dúvidas sobre o porvir é plenamente eficaz como instrumento lúdico (GUILLAUME, 2003). E Guillaume (2003), considera ainda que os bens patrimoniais seriam para além de “objectos mnemônicos” depósitos de informação cultural e artefactos que levam à reflexão; atualizadores importantes da realidade individual e coletiva. E que, neste sentido, do ponto de vista da memória e da atualização “O passado é uma narrativa que, reportando-se a acontecimentos, está sempre em reformulação e em negociação” (GUILLAUME, 2003, p.24).

Torna-se evidente que a função do património, entre outras, é de fortalecer a nossa imagem de uma época passada, por meio de sua capacidade de instrumentalizar a criação de narrativas norteadoras da vida em sociedade, portadoras de significados tradutores de nossa existência no presente e que lhe dão sentido, asseguradoras da nossa capacidade de previsão em relação aos dias vindouros, diminuidoras da angústia existente do viver em um mundo cada vez mais fluído e efêmero. Os bens e valores patrimoniais nos dão segurança para continuarmos vivendo e convivendo com a imprevisibilidade do futuro. Percebe-se, segundo Gillman (2010, p.66) que: “Heritage is not an objective fact about the world but a social construction, to which historical and religious narratives, customary law and particular individuals have contributed in important ways.” O património constitui-se assim numa ferramenta da qual “narrativas” e representações são erigidas, sejam elas: históricas, políticas, coletivas ou pessoais, que contribuem de diferentes formas para a vida em sociedade (GILLMAN, 2010). Logo,

Cultural narratives and roles have a central place in the construction of heritage: we are what we are, because we were what we were. Formed from the interweaving of received practices, verifiable history, myths and religious stories, heritage efficiently takes over already established narratives with their ready-made stocks of roles ranging from the exemplary to the wicked (GILLMAN, 2010, p.73).

As “narrativas” são elementos culturais essenciais; relatos de personagens e eventos ricos na sua diversidade e na capacidade de interação mútua. Assim, elas estão intimamente relacionadas ao desenvolvimento do exercício cultural, através do qual os indivíduos usufruem de forma lúdica e educativa as suas benesses, dando um sentido importante para a vida social e pessoal (GILLMAN, 2010). Estas “narrativas” que articulam, em grande medida, os campos da cultura, da política e científico com os meios de comunicação, possuem, ao mesmo tempo características locais e aquelas que vão além das fronteiras nacionais (GILMANN, 2010).

Por outro lado, para além do debate dualista simplificador entre “cosmopolitas”, defensores da ideia de que todo património pertenceria à humanidade, e “nacionalistas da cultura” que vêem o património como um fenómeno local estritamente particularizado, percebe-se que a questão central sobre este tema não é a polarização sobre a quem verdadeiramente pertence o acervo patrimonial e sim se o mesmo traz benefícios socioculturais para as pessoas, através do seu usufruto; neste sentido é justificável o contínuo desenvolvimento de marcos regulatórios por parte do poder público sobre o património (GILLMAN, 2010). Visto que, de acordo com Gillman (2010, p.21) “Heritages (or cultures) are ways of thinking and talking about communities of people in space and time, related by shared practices, conventions and norms [...]”.

Segundo Gillman (2010), ainda cumpriria ao poder público a função maior de fomentar as atividades culturais com a intenção de promover um estado de espírito social favorável e adequado para a potencialização das capacidades pessoais e coletivas por meio da cultura.

Percebe-se, assim, que o património no mundo contemporâneo, segundo estes delineamentos conceituais ditos acima, é portador em suas representações material e imaterial da realidade social, de valor, densidade e poder simbólico. Importantíssimos para cada cultura específica e para a humanidade como um todo. De facto,

A mundialização dos valores e das referências ocidentais contribuiu para a expansão ecumênica das práticas patrimoniais. Essa expansão pode ser simbolizada pela Convenção relativa à protecção do património mundial cultural e natural, adoptado em 1972 pela Conferência geral da Unesco (CHOAY, 2015, p.223).

Verifica-se, dessa forma, que depois de um longo e demorado processo histórico, os bens e valores patrimoniais passaram a constituir-se como algo de uma grande importância social, tanto em escala local quanto a nível global. Sempre atualizando e inovando suas formas de apropriação simbólica, no plano específico das individualidades como também na esfera mais ampla e coletiva. Servindo, ainda, como ferramenta cultural fundamental para a

harmonização e/ou integração do conjunto social. Além de ser um fator imprescindível, na atualidade, para o desenvolvimento das potencialidades económicas e um forte instrumento pedagógico e de lazer.

2.1 Património em Portugal: evolução conceitual, normativa e tipológica

O conceito de património, independentemente do país, sociedade ou cultura possui uma característica singular: resulta porventura sempre de uma evolução histórica, de acordo com o amadurecimento sociocultural e político de cada época e lugar. Em Portugal não foi diferente. Tanto a teoria do património evoluiu com o passar dos anos quanto a sua tipologia e o respetivo enquadramento legal. A velocidade de tais transformações teve um forte impulso a partir da última metade do século XX.

A estruturação dos fundamentos conceituais e normativos referentes ao património em Portugal, a exemplo de vários países europeus, se deu em certa medida no período histórico que vai do século XVIII a começos do século XX.

País com quase novecentos anos de existência e por isso mesmo possuidor de uma rica história e vasta cultura, é herdeiro de uma memória e acervo patrimonial únicos. Porém, é somente a partir do século XIX que a nação portuguesa aborda, com mais ênfase, a teoria e a normatização relativas aos bens e valores patrimoniais; em uma época de profundas mudanças sociais e económicas, políticas e culturais para todo o mundo, especialmente para a Europa. Assim constata-se nesse período que,

A partir de 1867, o grau de civilização dos povos do mundo mede-se pela protecção do património, reforçando-se o culto das artes e dos monumentos, espécies de religião que as ideologias reinantes e a filosofia positivista não se opuseram, mas sim afirmaram, enquanto sistema social organizado de salvaguarda, conservação e restauro moderno (CUSTÓDIO, 2011c, p.58).

De facto, anteriormente ao referido ano, já no início do século XVIII, segundo Rodrigues (2011, pág.20) foi criada a “[...] primeira lei geral portuguesa de protecção dos vestígios materiais do passado, um alvará assinado por D. João V em 1721 [...]”. Verifica-se que, para a devida execução desta norma foi indicada a “Academia Real de História” e os governos de vilas e cidades; este alvará ainda possuía uma característica particular: o estabelecimento de um alargado conceito de monumento, fundamental que foi para a construção posterior do que se entenderia como património (RODRIGUES, 2011). O conceito de monumento, que antecede a noção de património, “[...] incluía a arquitectura, os objectos

artísticos e os vestígios arqueológicos [...]” (RODRIGUES, 2011, p.20). Observa-se, dessa forma, que para a noção de monumento “A evolução manifesta nos dicionários do século XVII era irreversível. ‘Monumento’ denota, a partir de então, o poder, a grandeza, a beleza: compete-lhe explicitamente afirmar grandes desígnios públicos, promover os estilos, dirigir-se à sensibilidade estética” (CHOAY, 2015, p.19).

Percebe-se que a partir de 1876, com a estruturação normativa dos monumentos históricos erigida pelo poder estatal o governo passou a assumir a responsabilidade da defesa e preservação do acervo patrimonial; dessa forma, o governo (a monarquia constitucionalista) inaugura as condições necessárias para o futuro desenvolvimento do conceito de património (RODRIGUES, 2011). Nota-se que no século XIX, centúria caracterizada por crises políticas e sociais graves para Portugal, como por exemplo, a ocupação napoleónica e o conflito social, intensificaram-se os vínculos entre a sociedade e os seus feitos memoráveis. Objetivamente representados pelo património histórico e cultural. E, como consequência desses factos e da chegada do liberalismo ao poder de Estado, o acervo patrimonial passou a ser visto com uma forte conotação nacionalista (RODRIGUES, 2011). Assim, “O culto do passado, da memória e da história vai adquirir a função cultural de restabelecer a confiança nacional e de preparar a regeneração do País” (RODRIGUES, 2011, p.23). Dessa forma,

Sempre que se alteram as condições históricos-ambientais ou nascem novas exigências individuais ou colectivas, a cultura deve adaptar as suas próprias interpretações e reformular as suas próprias respostas, fornecendo novos significados mais adequados às exigências do momento (CRESPI, 1997, p.23).

Diante disto, nota-se claramente que os acontecimentos políticos e “histórico-sociais”, de certa forma, são fruto da cultura, concretizados pelos indivíduos e pela coletividade. Tais fatos, por outro lado, são geradores de novos padrões culturais para a sociedade (CRESPI, 1997). No âmbito da criação destas formas culturais inovadoras situa-se o património. Neste sentido, o desenvolvimento do ideário nacionalista em torno do acervo patrimonial português durante o século XIX serviria como um forte fator de união da sociedade, segundo a monarquia liberal, para o enfrentamento da crise político-social vivida pelo país. Tendo isto em conta,

A Cultura, enquanto conjunto de representações, crenças, valores, normas, possui por isso mesmo a função de estabelecer a coesão e o consenso sociais, organizando um sistema de controlo, apoiado em *sanções e recompensas*, que orientará em todas as situações o agir dos indivíduos, limitando-lhes os desejos e indicando o objectivo concreto cuja prossecução aqueles devem tentar alcançar (CRESPI, 1997, p.83).

De facto, é durante esta época que se desenvolve uma importante discussão pública em torno dos bens e valores patrimoniais. Isto a partir de um instrumento de comunicação social importantíssimo, a imprensa. Os seus promotores tinham como fonte inspiradora, em especial, o contexto patrimonial francês com suas autoridades de referência teórica e moral sobre a temática em questão. Concebe-se que mesmo diante das grandes tarefas de salvaguarda e conservação ora empreendidas pelo Estado, o património necessitava de proteção contra o abandono e destruição de que era suscetível. Desta forma verifica-se que nos últimos anos da monarquia foi elaborada uma legislação relativa à criação dos fundamentos para a classificação dos imóveis que deveriam ser considerados como monumentos nacionais, através do Decreto de 30 de dezembro de 1901. Como também o Decreto de 23 de junho de 1910 que classificou monumentos importantes para a sociedade portuguesa como de carácter nacional. São exemplos destacáveis destas classificações ocorridas nos últimos anos da monarquia: As Ruínas Romanas de Évora, a Sé de Lisboa, os Mosteiros dos Jerónimos, de Batalha e de Alcobaça.

Constata-se, por outro lado, que foi por meio de periódicos como *O Panorama* que Alexandre Herculano a partir das ideias patrimoniais inspiradoras, como as de Victor Hugo e Charles Forbes René de Montalembert, reivindicou uma norma geral que afirmasse o património como bens e valores pertencentes ao povo e à nação, com o objetivo de sua maior e melhor proteção e conservação (RODRIGUES, 2011; ROSAS, 2011). Assim,

[...] embora a defesa e a conservação dos testemunhos materiais do passado tivesse sido um dos pilares da cultura liberal, o regime parecia ter falhado na institucionalização dessa importância dispersando competências e legislando erraticamente, em função de situações concretas; demorando a estabilizar uma normativa de valores e categorias de preservação; [...] (RODRIGUES, 2011, p.30).

Em contrapartida, o avanço do debate patrimonial, como dito, encontrado na imprensa, foi um instrumento profícuo para o seu desenvolvimento conceitual; tal facto não foi exclusivo de Portugal, mas ocorreu em muitos países europeus e constituiu-se em uma importantíssima tendência cultural na centúria oitocentista (ROSAS, 2011). É de se notar que os conceitos de sobre os bens e valores patrimoniais foram elaborados, em grande medida, em situações de graves crises sociopolíticas, como na revolução francesa ou como acima foi referido durante a guerra civil portuguesa, situações conjunturais nas quais o património foi severamente atingido em sua integridade. Daí o surgimento de vozes importantes reivindicadoras da preservação da memória nacional e a sua transmissão para as presentes e futuras gerações (ROSAS, 2011). De facto,

O vandalismo (mas também o abandono) era confrontado com os princípios da organização e do desenvolvimento civilizacional da Europa na sequência das transformações políticas, sociais e culturais emergentes das revoluções industrial, política e filosófica da época. Ao “progresso material” era necessário seguir-se o “progresso moral” e a “instrução pública” (CUSTÓDIO, 2011c, p.57).

Percebe-se que estas profundas transformações, em certa medida, numa clara e direta superação da tradição sociopolítica e cultural do passado, não possuíam o sentido da extinção das lembranças edificantes da sociedade e nem tão pouco a eliminação do respetivo acervo patrimonial, mas sim de incorporá-lo em um novo nível de vínculo histórico e social, em um novo contexto político, onde prevalecesse a sua função lúdico-educativa (CHOAY, 2015). Colocava-se, dessa forma, em discussão por parte daqueles que defendiam o património o tema fundamental da relação entre os valores transmitidos do passado e o surgimento de um novo contexto cultural, representado pela era moderna. Com o passar do tempo e da ocorrência daquelas transformações, pouco a pouco reivindicações patrimoniais conseguiram alcançar seus objetivos, ocorrendo mudanças nas estruturas normativas em muitos países da Europa, inclusive em Portugal (CUSTÓDIO, 2011a).

É só a partir da Primeira República que esta estrutura legal se constitui, segundo Custódio (2011a, pág.85), como “[...] um primeiro sistema coerente de proteção, salvaguarda, conservação e transmissão da herança cultural portuguesa”. Tal facto acontece no “[...] contexto da afirmação de um novo regime político, de uma sociedade em transformação e de uma vontade de criar um país mais moderno.” (CUSTÓDIO, 2011a, pág.85). Estas profundas mudanças de rompimento com o passado são verificáveis, simbolicamente, por exemplo, com a criação de “Uma nova Constituição em Agosto de 1911, um novo hino nacional – *A Portuguesa* -, uma nova moeda – o escudo – e uma nova bandeira nacional, vermelha e verde, que substitui a bandeira azul e branca da monarquia, [...]” (LÉONARD, 2017, p.50).

De facto, tal política patrimonial obedeceu a lógica de uma reorganização dos serviços estatais. E foi, nesse sentido, implementadora de um novo ordenamento institucional sobre o património de acordo com o ideário republicano; sendo constitutiva deste conjunto de medidas, a nacionalização dos bens patrimoniais da igreja (CUSTÓDIO, 2011a), que foram colocados “[...] ao serviço da ‘nação’, quer pela sua recolha nos museus nacionais e regionais, quer classificando-os como monumentos ou imóveis públicos, quer organizando colecções homogéneas de tesouros de arte sacra nas sés portuguesas” (CUSTÓDIO, 2011a, pág.86). Esta estratégia político-cultural estava relacionada com o plano mais geral republicano para a sociedade, e dessa forma:

Foi em termos religiosos e no domínio da família que o combate travado pelos republicanos se revelou mais aceso, sobretudo porque a proclamação da República se desenrolara tendo o anticlericalismo como pano de fundo: confisco dos bens do clero, separação da Igreja do Estado (Abril de 1911), [...] (LÉONARD, 2017, p.50).

Esta profunda reformulação se consubstancia na tentativa de ajustamento das políticas patrimoniais desconstruídas do período governamental imediatamente anterior, num combate às incongruências administrativas no setor patrimonial (CUSTÓDIO, 2011a).

Na verdade, neste período, estava a se construir no país um novo modelo ou padrão no que se refere à esfera patrimonial. Sinal de um tempo em que boa parte das nações europeias começaram a criar suas estruturas normativas de proteção e preservação do património cultural. Neste momento, a noção de bem cultural com sua larga esfera conceitual substituiu a ideia de monumento. E assim a arte passou a se vincular ao novíssimo conceito patrimonial. Observa-se, por outro lado, que diante deste contexto de profundas mudanças se fez sentir a ausência de uma regulação norteadora geral para o património em Portugal (CUSTÓDIO, 2011a), Segundo o referido autor:

A falta de um documento orientador da salvaguarda e da conservação – digamos uma lei de bases do património, tal como aconteceu em Itália, em França, em Inglaterra e em Espanha entre 1909 e 1933 –, constituiu a omissão mais flagrante da época republicana (CUSTÓDIO, 2011a, p.95).

Contudo, os ventos dos novos tempos também começavam a soprar em termos legais, mesmo que timidamente. Observa-se, por conseguinte, que o vocábulo “património” em substituição a antiga expressão “monumento nacional” se faz presente em um Decreto de 26 de maio de 1911 que versava sobre a política patrimonial (CUSTÓDIO, 2011a).

Dentro deste contexto é possível observar-se que, em relação ao património, o período da Primeira República possui um grande e importante significado sociocultural. Neste momento lançou-se as bases de uma nova visão sobre o património em Portugal. Tal facto se deve, em certa medida, a abertura patrimonial e cultural vivida à época com as outras nações. Conjuntura que não teria, no longo prazo, durabilidade suficiente para um desenvolvimento profícuo da futura política patrimonial, pois em seguida se instalaria o regime de Salazar que, de certa forma, retardou o pleno crescimento das práticas, conceitos e normatizações essenciais ao património. O isolamento do país, durante décadas, foi um fator diminuidor das imensas capacidades culturais da rica reserva patrimonial pertencente ao povo português (CUSTÓDIO, 2011a; CUSTÓDIO 2011d).

É um pouco antes do início do Estado Novo que se organiza o Congresso de Atenas de 1931, com reflexos teóricos e práticos para Portugal. Mas “Em Portugal, na mesma década, à revelia do pulsar internacional, estava no auge a valorização dos ‘monumentos nacionais’ e as práticas de restauro, em grande parte contrárias aos debates e princípios de Atenas” (CUSTÓDIO, 2011d, p.134-135). De facto, o salazarismo via no património, em especial o construído, um vetor de propagação de seu ideário autocrático e de valorização absoluta da nação. Viés ideológico que pautou todo o conjunto de sua política cultural e patrimonial durante décadas (NETO, 2011b). Este facto não invalida, obviamente todo o esforço organizativo na consolidação das instituições responsáveis pelo património e sua efetiva operacionalidade, mesmo longe de representar o que se poderia considerar como o ideal em termos de um atualizado sistema legal, organizacional e operacional para boas práticas patrimoniais. Mas, por exemplo, é da época do Estado Novo a estruturação de uma instituição governamental importantíssima para a história das políticas públicas voltadas ao fim patrimonial (NETO, 2011b). A Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), foi “Criada, no seio do Ministério do Comércio e Comunicações, pelo Decreto nº 16.791, de 30 de Abril de 1929” (NETO, 2011a, pág.199) e teve vida longa; criada em Abril de 1929 sobreviveu até Abril de 1974, e ainda um pouco mais de 20 anos após aquelas jornadas revolucionárias.

Por outro lado, a lógica governamental do período salazarista em relação ao património construído foi estabelecer e operacionalizar ações de restauro e conservação baseadas no princípio da “unidade de estilo”, que visava a recuperação ou reconstrução dos monumentos de acordo com a arquitetura e/ou estrutura “original”; tal prática foi posta em andamento com maior ímpeto durante determinados momentos. Como, por exemplo, com as “comemorações centenárias” em 1940 e as visitas diplomáticas estratégicas para a sobrevivência do regime em consonância com a política exterior levada a cabo pelo governo a partir dos anos cinquenta (NETO, 2011b).

De facto, verifica-se que durante boa parte deste período histórico se consolidou a estrutura do sistema institucional internacional relativo ao património. Fundamentalmente após a Segunda Grande Guerra com a criação da UNESCO. Assim, a integração e intercâmbio internacionais, tão necessários ao desenvolvimento teórico e prático do campo patrimonial português, na verdade, só foi plenamente realizável com a dissolução do Estado Novo. É só em 1965 que Portugal adere à UNESCO e, principalmente, após a revolução dos cravos que o país se integra às instituições mundiais organizadoras das políticas globais sobre os bens e valores patrimoniais (CORREIA, 2011). É facto que:

Na década de 70 do século XX, Portugal está em pleno processo de transformação com a última fase de isolamento e decadência do regime, e as profundas mudanças que ocorrem na sociedade portuguesa a seguir ao 25 de Abril de 1974. Esta é a década da emergência do conceito de património mundial, durante a qual é criado o seu aparelho conceptual e funcional (AMENDOEIRA, 2011, p.303).

Nesta fase histórica surge um novo conceito de património. Aqui, deixando o seu significado e importância exclusivamente nacionais, os bens patrimoniais, em muitos casos, passam a simbolizar a memória, a cultura e valores de toda a humanidade. De facto, compreende-se que:

É efectivamente a partir deste conceito de património mundial que será possível globalizar a importância do património para o futuro da humanidade, e é também a partir do património mundial que poderá desenhar-se um papel mais interventivo deste instrumento nos processos de desenvolvimento no futuro e aos mais variados níveis, na aproximação das culturas e no respeito pela diversidade cultural (AMENDOEIRA, 2011, p.311).

Por outro lado, criou-se, segundo o manual de Gestão do Património Mundial Cultural da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura UNESCO Brasil, IPHAN (2016), de acordo com a “Convenção para a Proteção do Património Mundial Cultural e Natural de 1972”, maiores e melhores ferramentas de gestão em pequeno e grande espaços territoriais que vão desde a localidade em termos nacionais até a extensão transnacional. Assim, estruturou-se melhor a harmonização e combinação de elementos analíticos à disposição das instituições públicas e também privadas, na organização de esclarecimentos e comunicações, na contribuição para o intercâmbio institucional em diversos graus de gerenciamento, como também na troca de informações entre legislações em função do desenvolvimento do campo patrimonial.

Verifica-se, assim, com relação ao aperfeiçoamento normativo sobre o património a importância da Carta do ICOMOS (Conselho Internacional de Monumentos e Sítios) relativa à 16ª Assembleia Geral do ICOMOS de Québec (Canadá) de 4 de outubro de 2008 intitulada: “Interpretação e Apresentação de Sítios Classificados como Património Cultural”. Definidora dos fundamentos para o desenvolvimento da compreensão e conscientização públicas sobre os sítios patrimoniais bem como de princípios para a organização comunicativa e informativa sobre os mesmos. Nesta norma, destaca-se, para a ordem de ideias aqui apresentadas, a importância dos itens 1.3 e 1.6. O primeiro ponto sublinha a relevância do entendimento do público sobre o valor fundamental do sítio patrimonial para os indivíduos e a sociedade como um todo. Assim devem ser realizadas atividades relacionadas ao património que contemplem

esta perspectiva. O segundo ponto destaca que no caso de ocorrerem limitações de qualquer ordem, sejam elas decorrentes da estrutura física, de segurança, culturais, etc.; as atividades relacionadas a uma maior consciência e conhecimento por parte do público sobre os sítios patrimoniais, bem como as ações potencialmente postas em prática para a comunicação e informação destas atividades devem ocorrer em lugares alternativos. Tal perspectiva normativa contempla a ideia de democratização do acesso do público aos bens e valores patrimoniais de forma irrestrita, bem como o incentivo ao desenvolvimento de práticas culturais que vão além dos limites físicos-estruturais dos sítios patrimoniais. Constata-se, por outro lado, segundo, Folgado (2011), que com o alargamento conceitual do património e respetiva amplificação de seu alcance social e de seu usufruto; além da valorização econômica sem precedentes obtida, a sua função ultrapassou os limites de guardião histórico-social-cultural se consubstanciando, dessa forma, em um fator ativo de estruturação da sociedade. Nesta perspectiva, os bens e valores patrimoniais possuem uma importância de agregação e também de harmonização entre as várias culturas e camadas da sociedade. De facto,

Depois da Segunda Guerra Mundial construiu-se um novo modelo de pensamento sobre o património da humanidade, reconhecendo-se a diversidade das culturas e dos povos, reflectindo-se sobre os legados e bens identitários de cada lugar, região, país ou grupo social (CUSTÓDIO, 2011b, p.346).

Dessa forma, infere-se que o arcabouço teórico e operativo em relação ao património foi construído em função de elementos sociais, culturais, históricos e políticos. Obedecendo às especificidades de cada contexto vivenciado em determinados períodos da evolução histórica, numa relação dialética dessas dimensões citadas, resultando em elaborações conceituais e estruturas normativas.

2.2 Práticas culturais: noções norteadoras

As práticas culturais que ocorrem num determinado contexto social são múltiplas e diversificadas. Trata-se nesta abordagem, como elemento teórico norteador, do estudo de caso das práticas desenvolvidas no campo de atuação cultural do Teatro Nacional de São Carlos; observando-se, neste estudo, a potencialidade de transformação mútua e contínua das dimensões: património e práticas culturais. Aqui têm-se em conta as atividades ou exercícios culturais vinculados ao campo dos bens e valores patrimoniais, sejam estas estritamente ligadas à temática ou campo cultural abordado pelo conjunto patrimonial, ou aquelas vistas como não

afins (vinculadas indiretamente) que sendo associadas ao património potencializam o seu valor simbólico; quer sejam internas ou externas a sua área de abrangência espacial. Compreendendo-se o património como fator motivador e ao mesmo tempo como parte motivada de tais práticas. Tendo-se em conta que, de um ponto de vista global e da fundamentação dos fatores históricos e socioculturais de uma determinada coletividade, “todas as práticas sociais são eminentemente culturais” (PAIS, 1994, pág.14); e neste sentido são várias as concepções sobre tais práticas que se fundamentam nesta perspectiva teórica.

Verifica-se, dessa maneira, que muitas análises que estudam a relação entre cultura e sociedade veem tais práticas como sendo o fruto de posicionamentos de classe na estrutura da sociedade; portanto suscetíveis à constante fluidez e rapidez das transformações do todo social. Além disso a velocidade destas mudanças leva à limitação e efemeridade de certos conceitos sobre o assunto, fazendo-se necessário uma constante atualização teórica. Assim, clássicos da sociologia cultural a exemplo de *La distinction* de Pierre Bourdieu, têm de ser vistos pelo prisma crítico da contextualização histórica, política e social de cada época. De facto, com relação a esta ideia acima referida, segundo Ariño Villarroya (2010, p.202): “Ainda que tenha sido tratada por numerosos autores, a problemática da distribuição e função social dos gostos, reflectida nas práticas e nos estilos de vida, encontra a sua pedra-de-toque em *La distinction* de Bourdieu.”. E de acordo com o mesmo autor, ao analisar a abordagem de Bourdieu,

Os gostos e estilos de vida não são expressão de um dom natural, mas a manifestação prática de diferenças sociais; - Estas diferenças baseiam-se na lógica da distinção e da dominação; - O espaço cultural é estritamente homólogo do espaço social, ou seja, organiza-se de acordo com as oposições objectivas existentes entre condições sociais e está organizado hierarquicamente; [...] (ARIÑO VILLARROYA, 2010, pp. 202-203).

Esta perspectiva leva em consideração a forma como o tecido social poderia se compor. Pode-se inferir que as profundas transformações estruturais do conjunto social ocorridas com o caminhar do fim da era industrial marcaram fortemente a relação entre cultura e sociedade, na maneira como se manifestam gostos e práticas culturais a eles associadas. Assim, atualmente, observa-se que:

Numa sociedade em que o conhecimento, a criatividade e o saber se tornaram a base da competitividade e em que as novas actividades susceptíveis de criarem mais riqueza e de melhor capacitarem para o desenvolvimento se têm, portanto, de basear fortemente nestes atributos, as actividades das fileiras da cultura (na sua multiplicidade, desde as “indústrias culturais” mais tradicionais às novas indústrias de conteúdos, desde as artes eruditas mais legitimadas às novas formas de sociabilidade urbana juvenil, por exemplo) têm vindo a adquirir uma importância crescente (COSTA, 2007, p.27).

De facto, considerando-se a relevância da cultura para a sociedade nos dias de hoje, o exercício cultural possui um vastíssimo cardápio à disposição de todos os grupos e setores sociais independentemente de uma posição de classe determinadora do exercício cultural e da relacionada apreciação de gosto exercida pelos indivíduos. Na verdade, tal abordagem conceitual sofreu uma forte atualização com o passar do tempo, feita por diversos autores, de facto:

[...] tendo ocorrido um deslocamento histórico que parte de um esquema classificativo das formas e práticas culturais sustentado na oposição vertical entre alta cultura e cultura popular para uma situação mais complexa, caracterizada pela porosidade de estilos e géneros, pelo hibridismo das formas e ecletismo de práticas e pela tolerância nos gostos (ARIÑO VILLARROYA, 2010, pp.203-204).

Percebe-se que a desconstrução de uma certa visão estrutural social fundada sob o paradigma da era industrial, impactua imensamente a ideia prevalecente até então de que a estratificação da sociedade é baseada, principalmente, em classes determinadas por sua relação com a esfera económica; e consequentemente influenciadora das opções relativas ao consumo cultural. A transformação socioeconómica advinda da última revolução tecnológica subverte tal pensamento, pois impactua fortemente a estruturação do conjunto da sociedade, fazendo surgir novos estratos e reagrupamentos sociais. Assim, segundo Lopes (2000, p.33), “[...], dentro das várias classes sociais, existem importantes clivagens consoante o sexo, a etnia, a região e mesmo a religião, fenómenos que resultam do crescente multiculturalismo das sociedades ocidentais [...]”. De facto:

[...] os membros de uma mesma classe social exibem gostos e práticas culturais muito diversas. É esta a principal ideia que permite explicar a hiperfragmentação das sociedades pós-modernas. Estas seriam, supostamente, o cenário de uma disjunção entre a economia e a cultura, ou entre a produção e o consumo (LOPES, 2000, pág.34).

Com a emergência da era da informação se faz necessário a compreensão das novas lógicas e dinâmicas, de atuais grupos e setores sociais, no que concerne as suas práticas relativas à cultura. Como, por exemplo, perceber o:

Incremento da procura cultural a nível do alargamento (relativo) dos grupos sociais que acedem aos bens e serviços culturais e a nível do aumento (relativo) da cumulatividade e diversificação dos consumos culturais. Este incremento, que vem acompanhando a expansão do sistema de ensino formal, tende, no entanto, a manter-se aquém do crescimento da oferta cultural ou, pelo menos, de algumas das suas manifestações mais exigentes (SANTOS, 2010, p.31).

Nota-se que estes movimentos de transformação em sociedade levam, inevitavelmente, a modificações importantes na esfera cultural enquanto espaço de mediação. Tal facto, ocorre de forma que ao tempo em que a sociedade se modifica também é modificada pelo campo cultural. Existindo assim uma interação “dialética” entre cultura e realidade social (LOPES, 2000). Notifica-se, de facto, que os indivíduos ao exercitarem suas práticas e mais precisamente ao rececionarem um produto cultural, o transformam ou decodificam, influenciando de acordo com suas formas de apreciação e sensibilidade percetiva a própria produção cultural (LOPES, 2000).

O património e as atividades culturais a ele associadas podem ser percebidos, de certa forma, como ferramentas da ordem “simbólica” que expressam uma elaboração dos indivíduos sobre si mesmos, a sociedade e o mundo, instrumentos essenciais de construção de significados e interpretações (LOPES, 2000). Na sociedade contemporânea onde ocorre uma “híper-fragmentação” do tecido social condicionada pelo advento da recente revolução tecnológica que inaugura a era da informação, o património e as práticas culturais a ele vinculadas podem exercer uma função crucial no sentido da unidade social, através da transmissão, receção e atualização de valores simbólicos universais imprescindíveis para a vida individual e coletiva. Por outro lado, as diferentes atividades de cultura exercidas em função das múltiplas condições estabelecidas pela convivência em sociedade (condições que vão além da divisão classista do conjunto social) (LOPES, 2000) estão, em grande medida, circunscritas a um certo padrão de temporalidade.

Existiria, de acordo com esta ordem de ideias, na apreciação diária do viver formas de vivência temporal diferentes e contraditórias. O viver breve e passageiro e o viver vagaroso, sem pressa. Um característico dos tempos pós-modernos e o outro conservador relacionado aos valores ligados a uma época antiga. Dimensões que se encontram em conflito, nas quais inserem-se as práticas culturais; tendo como consequência e desdobramento, diferentes formas de valorização, escolha e usufruto cultural para aqueles que procuram exercitá-las (PAIS, 1994).

Deduz-se, assim, que as diferentes práticas podem ser vividas e sentidas de várias maneiras, de acordo com uma série de condicionamentos individuais, sociais e culturais. Dessa forma,

Analisar as formas culturais através das quais se exprime a contemporaneidade não é indissociável, por conseguinte, da distribuição desigual dos indivíduos na estrutura social, nem tão-pouco das reconfigurações mais ou menos bruscas que atravessam as modernas sociedades (LOPES, 2000, p.18).

O universo cultural é possuidor de múltiplas dimensões em que acontecem diversos exercícios culturais; lugares particulares nos quais se organizam, produzem-se e se usufruem estas atividades em função do todo social envolvente. Existiria assim uma gama imensa de universos culturais com as respectivas práticas associadas (LOPES, 2000). Tais práticas se definiriam, levando em consideração uma inicial aproximação conceitual, a partir de uma especialização, que segundo Lopes (2000, p.18), seria fundamentada “[...] numa concepção essencialista e etnocêntrica da cultura, opondo os ‘homens cultos’ ou ‘cultivados’ à massa bárbara e ignorante.”

Reconhece-se, assim, que com o desenvolvimento histórico vivenciado principalmente pelas sociedades ocidentais, até a contemporaneidade, a estratificação do processo de fruição cultural ter-se-ia consolidado. Concebe-se assim que “É no século XX, [...], que ganha contornos mais definidos a oposição que aqui vai suscitar o nosso interesse: cultura de elite/alta cultura/cultura cultivada *versus* cultura de massas/baixa cultura/cultura comum” (LOPES, 2000, p.19).

Esta divisão teórica entre as citadas dimensões culturais e suas práticas associadas, em uma visão conceitual atualizada, não representaria, na verdade, dois campos estanques e polarizados.

Na verdade, seriam partes constitutivas de um todo cultural que se integrariam de forma dinâmica, flexível e dialética (LOPES, 2000). Observa-se, de acordo com esta ordem de ideias que,

Não só os públicos mais restritos vêem o seu monopólio ameaçado com a divulgação em série das obras culturais, como as camadas mais favorecidas em termos de capital cultural e escolar revelam tendências ecléticas de consumo cultural, não deixando de abarcar, na sua fruição, as obras da cultura de massas (LOPES, 2000, p.24).

Verifica-se, em certa medida, a convivência múltipla, transversal e diversificada das dimensões culturais, não ocorrendo divergentes esferas que impossibilitariam o pleno exercício cultural dos indivíduos e da coletividade. Afirma-se, neste sentido, que a diversificação e a interação se opõem à ideia de que as vivências das práticas culturais obedeceriam a um padrão revelador de um etnocentrismo baseado em uma lógica hierarquicamente estabelecida (LOPES, 2010).

Esta lógica fundada em uma ideia de hierarquização da sociedade baseada nos moldes do período histórico e socioeconômico industrial não é plausível no mundo contemporâneo, pois na era da informação ou do conhecimento percebe-se que:

Em vez de um modelo de estrutura social baseado em classes e grupos sociais claramente delimitados, assiste-se hoje à comunicação entre *redes sociais difusas*, marcadas por um (*sic*) certa incongruência dos múltiplos estatutos sociais que vão marcando as nossas trajetórias e onde as “ocasiões de conversa” surgem como fonte privilegiada de formação das identidades (LOPES, 2000, p.38).

Segundo Crespi (1997), a cultura, e bem entendido, as suas formas de fruição, atualizam-se constantemente em função da mutabilidade das estruturas da sociedade e seus respetivos contextos verificados historicamente; pois estes padrões de exercício cultural são devedores do conjunto de circunstâncias da realidade vivenciada pelo todo social.

Deduz-se, dessa forma, que os indivíduos ao realizarem uma prática cultural produzem-na em função de suas posições em relação aos fatores históricos, sociais (pessoais e coletivos), econômicos e políticos. E, com efeito, “atualizam” ou interpretam a mensagem de cultura vivenciada, construindo uma explicação ou solução pessoal diferenciada para as questões levantadas pelo experimento lúdico-educativo (LOPES, 2000). Por outro lado, tal experiência é única para cada pessoa obedecendo a diversos interesses e fatores próprios, determinantes do gosto e escolha específicos em um dado contexto e momento de vida, pois percebe-se assim, que:

[...], a frequência de uma mesma actividade cultural pode ter subjacentes distintos projectos e motivações: recuperar um “atraso cultural”, compensar um défice de “cultura geral”, manter-se actualizado, descobrir novas obras, participar no “ambiente social” de fruição cultural, etc. (LOPES, 2000, p.45).

Mesmo agindo em função de motivações individuais, em um momento preliminar, as pessoas ao exercerem uma atividade cultural podem, em certa medida, contribuir coletivamente para o desenvolvimento da agregação do tecido social. Uma vez que o conjunto da sociedade só poderá manter-se de forma harmónica se os indivíduos atuarem nesta direção norteando-se pelos valores simbólicos-culturais (CRESPI, 1997). E é segundo esta ordem de raciocínio que “[...], a cultura assume, sobretudo, uma função de *integração*.” (CRESPI, 1997, p. 92).

De acordo com as ideias acima expostas, nota-se que as realizações de espetáculos eruditos por instituições tradicionais deste campo cultural podem ser fundamentais para a adaptação e assimilação de valores culturais universais pelas novas gerações e múltiplos segmentos sociais, configurando-se como um instrumento possível de coesão social. A cultura erudita, sendo oferecida indiferenciadamente à toda sociedade, proporcionaria formas de atualização. Segundo Lopes (2000, p.41), ocorreria a promoção e desenvolvimento de “[...] mecanismos de flexibilidade que conduzem a um ajustamento entre o plano pessoal e o plano

social”. Criando-se, assim, não só um ambiente favorável à integração, como o próprio desenvolvimento de potencialidades culturais individuais e coletivas (LOPES, 2000).

As práticas culturais, em especial aquelas que acontecem em espaços patrimoniais como o Teatro Nacional de São Carlos, sejam atividades *indoors* ou *outdoors*, relacionam preferências ou gostos lúdicos-educacionais com sua capacidade de valorização simbólica, proporcionando um sentido ao modo de vida pessoal e coletivo, que impacta diretamente a estrutura social.

Tais práticas, ao transmitirem valores culturais universais, amplificam o acesso à cultura de forma dinâmica e participativa, seja na maneira tradicional de fruição cultural erudita (normalmente no espaço formal e fechado), seja na de representação artística ao ar-livre; um modo atualizado e alternativo à tradição, como é o caso do Festival ao Largo que representa uma nova perspectiva no desenvolvimento das práticas culturais de uma instituição secular e tradicional como é o caso do Teatro Nacional de São Carlos. Ampliando, assim, a acessibilidade, atualizando práticas, na produção, transmissão e receção dos espetáculos. Tais formas de exercício cultural consolidam o património como elemento essencial para o enaltecimento e valorização da cultura de Portugal.

Logo, estas atividades culturais são potencialmente portadoras do fortalecimento do património em termos sociais, tornando-o prioritário para a vida coletiva e individual, criando assim um ambiente em sociedade favorável ao reconhecimento, identificação e valorização do mesmo.

2.3 Festival: espaço-tempo de integração social

O festival, forma periódica de prática cultural, presente em grande parte das sociedades e culturas em escala global, tem uma longa história que remonta a séculos. Além de possuir uma importante função integradora e de ser um relevante fator de desenvolvimento económico; bem como de fortalecimento identitário.

Segundo Goetschel e Hidioglou (2013), este tipo de festividade possui uma marcante característica: estabelecer instante especial de fruição cultural vivenciado no plano comunitário em que existe um sentimento identitário. E desenvolver vivências culturais fora do comum, geradoras de fortes recordações onde o memorável e o nostálgico têm um papel crucial. E ainda constituir uma dinâmica própria de continuidade e interrupção a um só tempo. Na medida em que se renova a cada época, repete determinados padrões que o caracterizam como tal,

mantendo sua marca e singularidade. Verifica-se, assim, que tais festas sazonais possuem um intenso apelo para o aprofundamento democrático da cultura, como também para o fortalecimento da legibilidade territorial, promoção da economia e harmonização do corpo social. Isto explicaria em certa medida a explosão destas festas em termos mundiais nos dias de hoje.

De acordo com os autores acima referidos, tais práticas culturais sofreram com o passar dos séculos profundas modificações. Originalmente constituído na forma de antigas festas religiosas evocadoras de tradições milenares, pouco a pouco assumiu uma propriedade artística marcante, especialmente, nas sociedades ocidentais a partir do século XIX (GOETSCHEL; HIDIROGLOU, 2013). Deste momento em diante, segundo Ory (2013), a referida festividade assumiu uma forma artístico-musical predominante e também a característica de mobilização de grandes audiências.

Segundo Henriques (2015), a periodicidade deste tipo de evento não impossibilitaria a sua característica de surpreender o público, renovando o lugar em que ocorre e modificando o relacionamento entre pessoas e entre estas e a coletividade como um todo. Neste sentido, estas laços comunitários são incrementados. Assim, estes eventos são promotores de valores culturais relevantes vividos pela sociedade. E, por outro lado, promotores e legitimadores de instituições que porventura os fomentem.

De facto, os festivais jogaram um papel importante na superação das dificuldades advindas da Segunda Grande Guerra nas sociedades europeias. Onde uma intensa desagregação social estava a ocorrer nesta época. Neste sentido, fez-se necessário o desenvolvimento de um ambiente harmônico e pacífico assegurador de um futuro social exitoso e assim aquelas atividades festivas deram um contributo fundamental (ORY, 2013).

Na sociedade contemporânea os vários festivais espalhados pelo mundo, seja qual for seu estilo artístico e lugar onde acontecem, jogam um grande papel à congregação. Percebe-se que se tal instrumento cultural se associa ao património, então esta função integradora é fortalecida imensamente. Pois estas duas dimensões: festividade e acervo de bens e valores patrimoniais; retroalimentam-se intensamente em termos da valorização simbólica para a sociedade em questão.

Percebe-se, assim, que tal prática cultural sazonal promovida por uma instituição, como é o caso do Teatro Nacional de São Carlos, contribui imensamente para o aumento da percepção e valorização do património em termos materiais e imateriais, como também do território onde

se situa, desenvolvendo ou ampliando a legibilidade de um bairro tradicional e histórico como é o caso do bairro do Chiado.

Um outro aspeto relevante é o desdobramento económico de tais atividades festivas. Os locais onde estas ocorrem têm um incremento sazonal importante em suas economias. De facto, segundo Costa (2007), as práticas de cultura contribuem imensamente para o desenvolvimento. Tais eventos fortalecem o mercado de trabalho e otimizam a renda, criando um ambiente social favorável para a vida pessoal e comunitária. Além disso, tornam as localidades onde ocorrem em condições favoráveis de competir economicamente. De facto, nenhuma política económica contemporânea pode menosprezar este instrumento cultural para o impulsionamento e crescimento da sociedade. Nota-se que em plena era da informação a cultura se transformou em um elemento essencial para o desenvolvimento; seja a prática vinculada à esfera tradicional da cultura, como por exemplo o campo da música erudita, ou aquela relacionada com a cultura de massas.

Dessa forma, a festa sazonal, sofreu profundas modificações desde o início do fim da era industrial até a crescente consolidação da era da informação. E, segundo Henriques (2015), estas festividades que inicialmente possuíam características sociais e culturais preponderantes, podem assumir cada vez mais um caráter económico. De facto, esta tendência está em pleno crescimento em níveis local e global.

Pode-se afirmar, em certa medida, que com o passar do tempo a comemoração coletiva sofreu muitas modificações. E tais mudanças se aceleraram nas últimas décadas. Tanto houve uma expansão mundial, quanto uma importante amplificação temporal que obedece a uma longa durabilidade histórica. A isto associa-se a multiplicidade de temas abordados pelas festas e a diversificação da duração dos eventos (ORY, 2013).

Nota-se que o fenómeno atual dos festivais se consubstancia por ter um alcance mundial e ao mesmo tempo acontecer em sítios determinados; além disso possui grande multiplicidade tipológica decorrente das diferentes esferas culturais que abarca. Aspetos que se encontram em pleno desenvolvimento e alargamento. Tais festividades se transformaram em instrumentos cruciais para a efetivação de um conjunto de meios e planos governamentais na esfera cultural para se atingir metas socioculturais e económicas (GUERRA, 2016).

De facto, com Portugal não foi diferente. Hoje o país faz parte do circuito internacional de festivais e é uma referência mundial nesta área. Fruto de sua crescente inserção no mundo globalizado, em especial, na área cultural. Somando-se a este respeito traços cosmopolitas cuja

intensidade se verifica numa forte hibridização cultural. Nesta perspetiva o país se insere à aldeia global de forma intensa (GUERRA, 2016).

Segundo Costa (2017), nos últimos decénios ocorreu um intenso crescimento de espetáculos em Portugal, a exemplo das celebrações sazonais. Tal facto se deve a uma série complexa de motivos. Assim verifica-se que estas festividades,

Resultam de um genuíno desejo de chegar a um público crescente, de um esforço de democratização cultural, de animação de localidades na época estival, mas também podem ser fruto de estratégias de atração turística, de procurar fazer parte dos circuitos mais ou menos glamorosos da arte contemporânea [...], ou resultando simplesmente de estratégias de captação de patrocínios ou mecenato (COSTA, 2017, p.191).

A expansão dos festivais representa uma força orientadora ou movimento verificado por todo o continente europeu. Potencializando os vínculos individuais e coletivos, promovendo o lazer nas localidades em que as celebrações acontecem, proporcionando legibilidades territoriais, entre outros. De facto, as causas do referido fenómeno são diversas. E inserem-se num quadro mais geral do fenómeno da “globalização”. Com todas as suas consequências culturais, mercadológicas, técnico-profissionais e mediáticas (COSTA, 2017)).

Observa-se, por outro lado, segundo Costa (2017), que essas formas de celebração comunitária têm como desdobramento direto um convívio coletivo essencial nos espaços públicos. O espaço citadino, por outro lado, é uma referência essencial em termos económicos, no sentido do exercício da religiosidade e prática no campo político. Sendo fundamentalmente uma localidade onde o experimento da cultura ocorre intensamente em todas as suas dimensões (VARGAS, 2012). Assim sendo os festivais potencializam a esfera cultural citadina tendo, em certa medida, desdobramentos positivos sobre a dimensão coletiva em seus aspetos de convivialidade comunitária, além das sinergias económicas que potencialmente podem criar (COSTA, 2017).

De facto, a complexificação deste tipo de festividade não levou à suposta perda total da essência da celebração social. Mesmo com todas as transformações sofridas, o festival ainda possui um valor simbólico comparável às antigas celebrações em que o fervor espiritual-coletivo resultava em transformações individuais e sociais. E boa parte dos eventos contemporâneos mantêm estas características como perfil celebrativo.

Infere-se assim, desta ordem de ideias, que os valores culturais elaborados pela sociedade transmitidos historicamente, sempre rececionados e atualizados, representam uma continuidade da própria estruturação de determinado contexto social. Mesmo que as inovações

ocorram, guardam-se antigas estruturas institucionais, culturais e político-sociais representadas pelos diversos tipos de tradição herdados do passado. Percebe-se, assim, que existe uma contínua transformação do presente e para o futuro, ancorada na transmissão de valores simbólicos originários de outras épocas.

3 TRANSMISSÃO SIMBÓLICA

A sociedade contemporânea, em certa medida, pode ser caracterizada por aspetos de profunda hibridização cultural, híper-fragmentação social, transformação no sentido e perda da dimensão espaço-tempo, onde existe uma supervalorização do momento presente associado a uma grande rapidez no que se consome, além do estreitamento espacial do que é distante e também a diminuição tendencial da importância dos valores simbólicos tradicionais que são herdados de outras épocas por meio de transferências geracionais. A necessidade e a urgência de modificar e trocar constantemente tudo o que nos cerca por algo novo e efêmero caminha no sentido da diminuição da importância do que se refere à “tradição”. Porém, apesar dessa tendência vivida nos dias atuais, a realidade social experienciada se consubstancia pelo acúmulo sociocultural e histórico construído com o passar do tempo; tal legado assim recebido, traduzido em termos institucionais, ideológicos, religiosos, científicos, comportamentais, materiais, entre outros, é o que se pode definir como “tradição” (SHILS, 1981).

Verifica-se, além disso, segundo Alsayyad (2004), que o legado advindo do passado fundamental para a sociedade não pode ser simplesmente assimilado e entendido como algo limitado e sem movimento. Pelo contrário, pode ser compreendido e aceito como um “modelo não-estático” para o entendimento “dinâmico” e atualizado dos dias de hoje. Assim, a Tradição em si mesma representaria um padrão simbólico que auxiliaria na “reinterpretação dinâmica” da realidade presente, contribuindo efetivamente para o desenvolvimento político, social e cultural. Já, de acordo com Hobsbawm (1983), as tradições, sejam elas antigas ou recentemente criadas (estas identificadas geralmente pela rapidez e brevidade em seu período de existência), possuem a característica relevante de estarem ancoradas ou espelhadas firmemente no passado e serem potencialmente constantes ou invariáveis. Fazendo com que, em certa medida, determinadas aspirações de transformação sociais e culturais necessitem da “sanção” dos acontecimentos e circunstâncias anteriormente vividos pela sociedade. Obedecendo qualquer possível mudança da estrutura do conjunto social a uma lógica processual inerente ao evoluir histórico que comporta aspetos essenciais do passado que dão significado e sentido ao novo.

Constata-se, por outro lado, segundo Shils (1981), que mesmo existindo uma certa valorização de artefactos do passado e respectivos usufruto e admiração, a dimensão do que é considerado como tradição sofre, de certa maneira, uma propensão para o enfraquecimento de seu valor e respeito. Pois existe uma forte tendência ideal de um crescente aperfeiçoamento sociocultural a qualquer custo que nega a importância de valores simbólicos das antigas

gerações que outrora estruturaram a sociedade no sentido de sua coesão e harmonização. De facto, esse movimento extremo para frente não pode se constituir em um rompimento total; pois sempre permanecerá algo do passado no presente. A sociedade de hoje só é possível em função do que foi noutro tempo. E, segundo Eisenstadt (1989), a sociedade contemporânea em sua forma civilizacional oriunda do ocidente que se expandiu globalmente, não conseguiu impor uma padronização para as instituições culturais em geral, pois as muitas formações sociais espalhadas pelo mundo devem, em certa medida, suas constituições à tradição local, apesar das influências externas portadoras da hibridização da cultura.

Neste sentido, existem maneiras diferentes de perceber o fenómeno do hábito como legado histórico-cultural. Há muitos que se posicionam a favor da tradicionalidade da inovação e da transformação constantes e contestam qualquer tipo de hábito cultural que remeta à preservação de valores vindos do passado recente e/ou remoto. Existe um segundo ponto de vista que apoia esta última ideia, tal posição é amplamente minoritária na sociedade contemporânea. Isto deve-se ao facto de que o julgamento moral e intelectual racionalista inaugurado com a época das luzes condenou as instituições que, segundo seu critério de desenvolvimento, representavam um passado impedor dos avanços da humanidade. De facto, tal procedimento na verdade representou a inauguração de uma nova forma de tradição baseada no aspeto científico-racional. Por outro lado, percebe-se que os valores herdados do passado possuem características de transmissão, de transitoriedade, de veículo transmissor simbólico de épocas antigas para a atualidade, fator fundamental que configura e estrutura a sociedade. Assim, artefactos, ideias, modelos de comportamento, marcos institucionais, são formas diversas de exercício cultural que são propagadas historicamente. Neste contexto os valores simbólicos transmitidos são atualizados, enriquecidos e adaptados às novas situações vividas pela sociedade guardando-se aquilo que lhes é característico e essencial (SHILS, 1981).

Segundo Shils (1981), a integração do tecido social, em certa medida, dá-se em função da temporalidade histórica. Em primeiro lugar ela acontece entre os indivíduos viventes de uma mesma sociedade, onde gerações mais antigas transmitem valores para as gerações mais novas. E em segundo lugar, observando-se um maior arco temporal, antigas gerações de indivíduos já falecidos são originariamente as fontes transmissoras das tradições que chegam até a sociedade contemporânea.

De facto, antigas instituições, como é o caso daquelas que propagam a cultura erudita, contribuem imensamente como fator crucial de integração e estabilidade social. Potencialmente transmitem valores humanos universais construídos e atualizados através do tempo; trazem a

possibilidade do diálogo, da reflexão, da harmonização, como também de momentos de lazer e aprendizado únicos vividos em comunidade.

Tudo o que vivenciamos hoje está direta ou indiretamente vinculado ao mundo de outrora; assim aparatos políticos, científicos, religiosos, legais, entre outros, devem sua existência contemporânea à estrutura social herdada do passado. Mesmo a maior das inovações ou transformações não seria possível realizar-se sem esta referência histórica. Dessa forma, observa-se que uma tradição representa um acúmulo cultural experimentado em múltiplas fases temporais pela sociedade; a cada etapa ocorre uma adaptação ao momento social vivido, abrindo-se possibilidades inovadoras em resposta às demandas impostas pela realidade. Desta maneira, infere-se que, uma das características do que é tradicional é a capacidade de preservar-se e inovar-se, mantendo-se sua própria essência (SHILS, 1981).

De facto, valores simbólicos oriundos do passado são muito importantes, mesmo que sejam desacreditados e colocados em um segundo plano. Percebe-se, em certa medida, que tradições negativas ou desastrosas tendem a desaparecer com o passar do tempo. Dessa forma, a sua efetividade em serem úteis é condição essencial para continuarem existindo. Por outro lado, se uma tradição se enfraquece outras ganham espaço e importância. Neste sentido existe, na verdade, um complexo de tradições que convivem e disputam a adesão individual e coletiva; podendo até mesmo fundirem-se ou misturarem-se. Uma das marcas permanentes das tradições é sua capacidade de mudança (SHILS, 1981).

Infere-se, segundo esta ordem de ideias, que o aniquilamento dessas bússolas culturais herdadas do passado contribuiria decididamente para fragmentação social. Visto que a humanidade necessita de uma orientação vinda de épocas remotas que a ajude a descortinar o novo; dando, desta maneira, condições fundamentais para o desenvolvimento da sociedade. Antes de ser um ato negativo, realçar o passado pode significar a estruturação em bases sólidas da viagem para o futuro (SHILS, 1981).

Portanto, em certa medida, a tradição parece ser um dos antídotos para hiperfragmentação social. Além de potencializar os fundamentos para o bem-estar social das atuais e futuras gerações. Todo o desenvolvimento humano obedece a este processo evolutivo encarnado pelas diversas tradições, mesmo as tentativas de grandes e bruscas transformações políticas, sociais e culturais não se consubstanciaram sem que levassem em conta o aspeto da tradicionalidade. O passado sempre se fez e se fará no presente.

4 O TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS

O Teatro Nacional de São Carlos é uma casa de espetáculos de forte referência sociocultural. Esta instituição de grande valor histórico, social e patrimonial de elevada importância simbólica e material constitui-se, desde sempre, em um relevante instrumento potencializador de práticas culturais, em especial aquelas relacionadas à cultura erudita.

A este propósito leia-se, entre outros, Benevides (1883), Carvalho (1993), Mascarenhas-Mateus e Vargas (2014), bem como Moreau (1999) que destacam a importância arquitetônica e imaterial do TNSC, assim como sua relevância como espaço sociopolítico, cuja história se confunde com a própria evolução temporal nacional desde sua fundação até nossos dias.

O referido espaço de cultura erudita, originariamente erigido para a encenação do teatro musical, é uma edificação com um conjunto de características neoclássicas e com um conceito arquitetônico verificável em projetos similares de teatros “à italiana”. Localizado em um sítio tradicional da cidade de Lisboa e integrado, desde o início, no imaginário individual e coletivo citadino. O Teatro com mais de duzentos anos de existência é, seguramente, parte integrante e fundamental da vida social, política e cultural. Tendo sido, por outro lado, classificado como Imóvel de Interesse Público através do Decreto nº15.962, DE, I Série, nº214, de 17 de setembro de 1928 e reclassificado como Monumento Nacional através do Decreto nº2/96, DR, I Série-B, nº56, de 06 de março de 1996.

Concebido como sala de espetáculos operísticos, o Teatro foi edificado rapidamente. A construção foi levada a cabo pelo arquiteto José da Costa e Silva (1747-1819) e durou um semestre, tendo sido inaugurado a 30 de junho de 1793 (BENEVIDES, 1883). Tal projeto, de acordo com Carvalho (1993), surgiu, em certa medida, de uma necessidade imperiosa de classe da burguesia ascendente, onde seu objetivo foi construir um espaço de integração social, notadamente, nas esferas de influência do poder de Estado; para tanto um grupo seletivo de capitalistas foi responsável pela elaboração do projeto de edificação da casa operística, assim como, o financiamento das obras. Tal procedimento se coadunaria com um discurso convincente do atendimento à necessidade cultural da existência no país de um grande teatro de óperas que cumprisse um papel socioeducativo fundamental.

Segundo a percepção de Moreau (1999), o Teatro foi idealizado e patrocinado junto a monarquia e ao grupo de capitalistas pelo então Intendente Geral de Polícia Diogo Inácio de Pina Manique (1733-1805) em razão direta da solução de problemas de financiamento da Real Casa Pia de Lisboa. Verifica-se, assim, em concordância com este entendimento, que a

promoção e a ideia da construção não pertenceriam aquele grupo de altos negociantes lisboetas, sendo os mesmos apenas financiadores do capital necessário à consecução do projeto, pois nesta época ainda não existiam em Portugal estabelecimentos bancários em funcionamento para tanto (CARNEIRO, 2014).

De facto, as versões do processo de conceção e construção do TNSC que se verificam nestas duas visões históricas, com os seus múltiplos desdobramentos políticos e sociais, notadamente aqueles referentes ao estabelecimento do entendimento de que o teatro representa uma instituição, de certo modo, elitista, não levam em consideração a circunstância concreta de que o teatro enquanto espaço de importantes práticas culturais desenvolvidas em toda sua história foi e continua sendo uma ferramenta importante de difusão da cultura universal e de valorização simbólica patrimoniais para o conjunto da sociedade. Circunstância historicamente verificável quando a partir do último decénio do século XIX ao apresentar-se, segundo Carvalho (1993), pela primeira vez no palco do São Carlos, as obras operísticas de Richard Wagner (1813-1883), aconteceu uma grande repercussão e impacto sociais de tais eventos, observando-se neste momento que a discussão politico-cultural sobre o conjunto da obra do autor alemão se materializou através de toda a imprensa, inclusive em certos periódicos representativos da classe trabalhadora; denotando o alcance simbólico das práticas culturais desenvolvidas pelo TNSC.

Percebe-se, por outro lado, que o TNSC manteve, de certa maneira, através de séculos de existência, fidelidade à sua conceção material e imaterial original. De facto, segundo Moreira (2019), o São Carlos “[...] é um teatro que..., digamos, que está para além das modas [...]” (informação verbal)¹, cuja força cultural reflete-se no seu forte apelo social e alta capacidade adaptativa diante das inescapáveis mudanças conjunturais geradas pela dinâmica da história.

De facto, é notória a capacidade adaptativa ou de atualização deste monumento às exigências materiais e imateriais surgidas durante seu longo percurso histórico. A estas qualidades se associam outras de não menos valor: a importante aptidão de manutenção de seus fortes valores simbólicos tradicionais. Neste sentido tanto a edificação setecentista está devidamente preservada, como também, a vitalidade do teatro enquanto relevante sala de espetáculos da cultura cultivada (CARNEIRO, 2014; MASCARENHAS-MATEUS, 2014).

¹ Informação concedida pelo Sr. Dr. Pedro Moreira em entrevista ocorrida na Rua Ivone Silva, 6, 8º, Dtº, Ed. Arcis, Lisboa, em 25 out. 2019. Entrevistador: Klinger da Silva. Arquivo .mp3 (25m30s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice A desta dissertação. Notifica-se aqui que na ausência de uma regra detalhada (segundo a norma de estilo ABNT) sobre este tipo de citação, adota-se este padrão para todo o corpo do texto. Utilizando-se a notificação de rodapé em função do primeiro aparecimento no texto de informação verbal de determinado entrevistado.

Este grande poder resiliente e adaptativo, por outro lado, encontra alguns fatores limitativos condicionadores de sua atualização, tal como aqueles relacionados a sua estrutura física. Assim, de acordo com a entrevista concedida por Honrado (2019):

[...], o Teatro Nacional de São Carlos é um teatro que ainda conserva muito daquilo que foi o teatro construído nos finais do século XVIII e isto para o bem e para o mal, não é?! , portanto, ou seja, é um teatro que tem dificuldade, mesmo em termo de sua infraestrutura, a acompanhar as exigências do que é hoje a programação lírica europeia, [...] (informação verbal)².

Infere-se, assim, que apesar de certas limitações o TNSC destaca-se, entre outras coisas, por ainda fazer parte do circuito internacional operístico europeu. Como também por dispor de propriedades relevantes para a realização de temporadas regulares do drama musical. De facto, de acordo com o relato de Nery (2020), o São Carlos “[...] nesse sentido é mais importante porque é o único teatro de ópera permanente do país, as outras experiências de reprodução de ópera em Portugal são episódicas [...]” (informação verbal)³. E, portanto, para o desenvolvimento pleno de sua missão e a consequente superação de fatores limitantes seria necessária a tomada de certas medidas impulsionadoras de suas atividades culturais. Segundo informação de Carvalho (2020):

[...], o São Carlos devia criar um núcleo permanente de cantores contratados por concurso público em Portugal e no estrangeiro que permitisse que houvesse não trinta espetáculos de ópera por ano, que não é nada, mas duzentos espetáculos de ópera por ano. (informação verbal)⁴.

Percebe-se, assim, que medidas como esta poderiam combater de certo modo o défice financeiro de espetáculos e de público observados no cultivo do drama musical na cena artística nacional. Já que, segundo esta mesma linha de raciocínio, observa-se que no São Carlos existem condições estruturais suficientes para largas temporadas com muitos espetáculos, ampliando dessa maneira a quantidade de pessoas a terem acesso à opera na direção da democratização do acesso.

² Informação concedida pelo Dr. Miguel Honrado, em entrevista ocorrida no Centro Cultural de Belém (CCB), Lisboa, em 10 dez. 2019. Entrevistador: Klinger da Silva. Arquivo .mp3 (54m26s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice C desta dissertação.

³ Informação concedida pelo Professor Doutor Rui Vieira Nery, em entrevista ocorrida na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, em 31 jan. 2020. Entrevistador: Klinger da Silva. Arquivo .mp3 (18m2s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice D desta dissertação.

⁴ Informação concedida pelo Professor Doutor Mário Vieira de Carvalho, em entrevista ocorrida na Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa, em 11 jan. 2020. Entrevistador: Klinger da Silva. Arquivo .mp3 (54m41s). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no apêndice E desta dissertação.

De facto, o TNSC, durante toda a sua história, cumpriu a função de difusão do cânon operístico, atualizando-se permanentemente e enfrentando situações conjunturais críticas, denotando com isto uma resiliência inigualável alcançada por meio de valorosos corpos artísticos e de funcionários sucessivos, através de muitas gerações e sob diferentes formas de gestão da instituição (VARGAS, 2014).

Verificam-se, em função da atualização acima referida, mudanças administrativas que impactaram o desenvolvimento das atividades culturais levadas a cabo pelo teatro, ou seja, a transformação ocorrida no estatuto de gestão do teatro no ano de 2007. O TNSC, até então, estabelecido como Instituto Público, integrou-se em uma nova organização institucional denominada Opart-EPE (Organismo de Produção Artística-Entidade Pública Empresarial). Nota-se que com esta alteração estatutária ocorreram modificações em sua forma de gestão: tanto em termos burocráticos-administrativos quanto na operacionalização e/ou produção das práticas culturais, através desta nova forma estratégica administrativa.

Este novo paradigma administrativo, definido pelo Decreto-Lei nº 160/2007 de 27 de abril, teve como modelo estrutural/organizacional a separação em duas dimensões, ou seja, o Conselho de Administração por um lado e por outro duas Direções Artísticas (uma relativa ao TNSC e a outra à Companhia Nacional do Bailado). Estas entidades associavam-se assim ao Opart-EPE buscando-se manter sua completa autonomia artística. Tudo isto com o objetivo de redução de custos e busca do incremento do poder de financiamento das entidades referidas. Contudo, segundo Pedro Moreira, “[...] do ponto de vista da gestão havia um desafio de gestão cultural..., se quiser, e de expectativas de conseguir alinhar objetivos de duas entidades que não queriam estar juntas.” (MOREIRA, 2019). Tal facto, possivelmente, explicaria em certa medida, a baixa receptividade pelo setor cultural de tais mudanças na forma de gestão até então em vigor. A estrutura de EPE então edificada, entre outras metas, tentava desencadear o desenvolvimento do equilíbrio financeiro, potenciando ao máximo as capacidades criativas autônomas das entidades de produção-artística. Para tanto, em tal iniciativa,

Os fins mantêm-se, as estruturas mantêm-se, o pessoal de produção mantêm-se, o pessoal artístico, digamos assim, mantêm-se, o pessoal técnico e artístico, mas o pessoal de gestão e contabilidade, o custo de suporte é contraído para libertar recursos para a atividade substantiva que é a produção de cultura (CARVALHO, 2020).

A experiência da nova estratégia de gestão para alguns não foi bem-sucedida, pois a fusão ou associação entre o TNSC e a CNB feriu, notadamente, a autonomia destas entidades. Como relata Nery (2020) “[...] acho que prejudicou seriamente a autonomia de programação e

conceção da Companhia Nacional Bailado e também não ajudou... não ajudou o teatro de ópera.”. Assim sendo, as práticas culturais das duas entidades não teriam sido fortalecidas. Neste sentido, Nery (2020) destaca: “[...] penso que qualquer destas instituições deveria ser um ente autónomo, ser um ente público empresarial, uma empresa pública [...]”.

De facto, o processo de edificação e desenvolvimento do Opart-EPE nos últimos treze anos foi muito complexo e polémico. Por outro lado, antes da criação do Opart-EPE suas duas instituições artísticas já tinham uma longa história na cena cultural. Notifica, Graça (2020):

[...] quando se criou esta instituição as próprias... os corpos artísticos e a estrutura da coisa que cá está já existia. Já existia com o seu modo de operar. E é ... ao transformar uma coisa que já existia noutra que vai estar sujeita a novas regras não é algo que se possa fazer de um dia para o outro [...] (informação verbal)⁵.

Daí o surgimento de muitas barreiras e resistências ao novo, pois alterar profundamente algo já consagrado pela tradição em alguma coisa, em certa medida, muito diferente não é um processo simples, rápido e pleno de sucessos. E ainda, relativamente ao Opart, afirma Graça (2020): “Agora, terá trazido benefícios? Sim, acho que trouxe benefícios. Trouxe benefícios em alguns aspetos, onde já se conseguiu implementar, mas, no outro, não terá trazido aquilo que era expectável. Porque, eventualmente, ainda não se conseguiu implementar.”

Percebe-se, assim, que a estratégia de gestão implantada em 2007 proporcionou ganhos em determinados aspetos. Dentro de certas limitações conjunturais e de acordo com a maneira que foi concebida, a nova estrutura modificou fatores relacionados à realização das atividades executadas pelos corpos artísticos. E é dentro deste contexto e formato de gestão artístico-administrativa que o TNSC deu existência, em associação com a CNB, à práticas culturais que caminham no sentido da amplificação do acesso do público e da potencialização da formação artística.

O Festival ao Largo e os Estúdios Victor Córdon são exemplos inovadores de práticas culturais incrementadoras dos fatores positivos acima citados. Tais experiências são de notória contribuição para o envolvimento maior da sociedade em atividades artísticas, tanto da CNB quanto do TNSC. O Festival e as atividades desenvolvidas pelos EVC são inovações em termos de práticas culturais com grande receptividade social, ambos se situando na intersecção dos campos de atuação da CNB e TNSC. Portanto, independentemente da polémica suscitada em

⁵ Informação concedida por Rui Lopes Graça em entrevista ocorrida nos Estúdios Victor Córdon, Lisboa, em 30 jan. 2020. Entrevistador: Klinger da Silva. Arquivo .mp3 (1h). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no apêndice F desta dissertação.

torno do acerto ou não da criação da nova estrutura de gestão bem como de sua eficiência para a produção artística, novas práticas culturais foram postas em funcionamento com grande sucesso; sendo as mesmas reconhecidas tanto pela sociedade quanto pelas instituições de cultura. Em certa medida o património material e imaterial representado pelo Teatro Nacional de São Carlos é impactado positivamente.

4.1 Património material

O Teatro Nacional de São Carlos, preciosidade da arquitetura portuguesa de feição neoclássica, inaugurado em 1793 possui, entre outras singularidades, a capacidade de manutenção de suas características originais através da história, atualizando sem cessar sua estrutura física (MASCARENHAS-MATEUS, 2014; MOREAU, 1999).

De facto, o referido património material desde sua conceção pelo arquiteto José da Costa e Silva ocupa um lugar único na cena sociocultural portuguesa. Concebido exclusivamente como espaço operístico que se enquadra nas tendências de salas do drama musical construídas a partir do século XVI (TEIXEIRA, 2014; VARGAS, 2014), representa de certa forma, segundo Carneiro (2014), uma síntese arquitetónica inspirada na tradição de teatros «à italiana» então em voga por toda a Europa. De facto:

Quando se refere os teatros “à italiana” alude-se a uma linhagem de edifícios teatrais desenvolvida em Itália a partir de finais do século XVI. São teatros que têm como característica- em contraponto aos da Antiguidade Clássica, aos isabelinos e aos Pátios de Comédias do *siglo d’oro* espanhol- a confrontação de dois elementos complementares: cena e sala (CARNEIRO, 2014, p.129).

Observa-se, assim, que no TNSC se aliam aspetos arquitetónicos que fogem à tradição pombalina de reconstrução de Lisboa após o terramoto de 1755. Sua fachada que “[...] constitui o elemento mais puro e radicalmente neoclássico de todo o teatro.” (CARVALHO, 2014, p. 181), bem como, em certa medida, todo o edifício, obedece a traços sóbrios e bem definidos que se adequam perfeitamente à paisagem do território do bairro do Chiado; enquadrando-se de forma incontestável na história cultural da cidade. Um marco fundamental da arte da edificação portuguesa (MASCARENHAS-MATEUS, 2014).

O estilo arquitetónico posto em prática para a construção desta casa de ópera, cujo ápice se dá no final do século XVIII, foi fruto de um processo evolutivo, do acúmulo de experiências e de práticas desenvolvidas durante toda a história do teatro; notadamente, no que diz respeito a estruturação dos espaços para a audiência e desenvolvimento cênico, infraestrutura ou

maquinário de suporte à ação dramática, projeção acústica, iluminação, espaços comuns, acomodações para os artistas, entre outros. (CARVALHO, 2014; SENA, 2014). Verifica-se que a configuração arquitetónica do São Carlos está relacionada com o desenvolvimento de práticas culturais oriundas do período iluminista materializadas na edificação de teatros similares por toda a Europa. Dessa forma, múltiplos elementos se somaram: o conceito da disponibilização hierarquizada da plateia, a utilização de elementos cenográficos utilizando-se a “perspetiva” e a otimização acústica a partir do formato da sala de espetáculos. Estes são alguns exemplos desta conformação estrutural (CARNEIRO, 2014).

De facto, a acústica em um teatro de óperas é um fator de grande importância que leva em consideração a influência de diversos elementos. Desde o formato da sala até o tipo de material que compõe suas partes componentes. Em relação ao Teatro Nacional de São Carlos o arquiteto José da Costa e Silva fez uma opção diferente a respeito da forma padrão das salas de teatros do mesmo tipo. Edificou a sala em forma elíptica, cujo resultado é a reconhecida harmonização acústica, através de ótima intensidade e limpidez sonora, audível em qualquer ponto do espaço lírico. Isto se deve também a outros fatores complementares e não menos importantes como o madeiramento utilizado na composição da sala, além de uma estrutura também feita em carpintaria, “barca acústica”, situada abaixo do fosso onde se coloca a orquestra, que contribui imensamente para a potencialização sonora da sala de espetáculos (CARNEIRO, 2014; COMMINS, 2014). Tais aspetos são, além de outros, de imensa relevância para a valorização simbólica do património material do TNSC.

Percebe-se, neste sentido, que o valor patrimonial do interior da casa de espetáculos é notado já a partir da rica ornamentação dos seus primeiros espaços de receção do público, notadamente o foyer e o Salão Nobre; espaços em completa harmonia com a decoração da plateia, frisas, camarotes, teto e “boca de cena”. Entende-se que, estes dois recintos de convivialidade social exerceram e exercem diversas funções, tanto relativas a práticas culturais afins à missão operística do teatro quanto práticas culturais não-afins, também importantes socialmente. Deduzindo-se assim que a função cultural do Teatro vai além daquelas práticas culturais ligadas ao drama musical (CARVALHO, 2014; MASCARENHAS-MATEUS, 2014).

Observa-se que um aspeto em particular chama a atenção por seu grande valor patrimonial: trata-se notadamente do maquinismo de apoio cênico do Teatro. Constituindo-se, em grande parte, de antigos apetrechos que remontam a data de fundação da casa de espetáculos. Nota-se que boa parte dos mesmos estão em desuso, mas alguns ainda continuam operacionais. Tal como outras áreas do Teatro, a exemplo da fachada principal, este espaço dos bastidores da

ação dramática se manteve através do tempo menos tocado pelas grandes reformas realizadas, notadamente as de 1939-40 (SENA, 2014). Segundo este autor: “O que verificamos é que as poucas remodelações que se têm realizado resultaram das necessidades diárias dos técnicos maquinistas do teatro que as têm vindo a efetuar de maneira a garantir a operacionalidade de seu trabalho.” (SENA, 2014, p.171)

Infere-se assim que este património com alto grau de preservação possui um valor inestimável e se consubstancia como um fator atrativo suplementar ao conjunto arquitetónico «à italiana» que representa o Teatro Nacional de São Carlos, podendo ser também objeto de deleite público através de visitas guiadas ao local (SENA, 2014; MASCARENHAS-MATEUS, 2014); o que ampliaria o leque de práticas culturais a serem realizadas internamente pelo Teatro.

Importa ainda realçar a relevância patrimonial representada pela estrutura da sala de espetáculos «à italiana». Verifica-se aqui a conceção arquitetónica de uma distribuição espacial da assistência em função da posição social e política de cada membro do público. Os espaços de melhor visão de cena e melhor sonoridade são diretamente proporcionais à categoria social de cada pessoa. Daí ser reservado o principal lugar para o camarote real ou presidencial, ladeado por camarotes distribuídos em várias ordens de excelência, em concordância com o grau de proximidade e prestígio sociopolítico (CARNEIRO, 2014). A sala e a cena, por outro lado, constituem-se de duas extremidades principais e opostas da figura “elíptica”: que são a tribuna real e o centro do palco; traduzindo-se assim através do traço do arquiteto os dois pontos mais relevantes do Teatro: o primeiro representado pelo poder político e social, o segundo pelo espetáculo operístico em si mesmo (CARVALHO, 2014).

Uma dimensão importantíssima do património material é aquela referente aos bens móveis pertencentes à casa de espetáculos. De facto, o património móvel é amplo e rico, compreendendo por si só dois séculos de espetáculos e de história do canto lírico nacional. Aqui se encontram, entre outros, cenários, telões, adereços de cena, mobiliário, guarda-roupa, joias de cena, calçados, perucas, conjunto patrimonial insubstituível que o Teatro tem vindo a acumular ao longo de décadas.

Portanto, segundo Mascarenhas-Mateus (2014), o Teatro Nacional de São Carlos mantém nos dias de hoje toda a sua monumentalidade arquitetónica, conservando cada vez mais o seu valor patrimonial por meio de sua alta capacidade de adaptação e atualização do conjunto de instalações originais, mantendo-as em perfeita funcionalidade e capacidade operacional. Isto se deve, em grande medida, aos processos de manutenção e conservação levados a cabo com o passar dos anos. O resultado destas ações é, de certa forma, o aumento de sua importância

patrimonial. O Teatro desenvolveu com o tempo um processo metamórfico, cuja mudança dinâmica e atualizadora do seu património material também é condicionada pelas práticas culturais ocorridas durante os dois séculos de vida do mesmo. É evidente, portanto, como o simbolismo histórico-social-político e cultural manifestados através dos vários e diversificados eventos que tiveram lugar nesta eminente casa de espetáculos, influenciaram direta ou indiretamente o conjunto patrimonial, contribuindo para a evolução de suas funções artísticas e valorização simbólica.

4.2 Património imaterial

O Teatro Nacional de São Carlos, além de ser um património arquitetónico importante possui também a característica, não menos essencial, de fomentar atividades lúdico-educativas pertencentes ao cânon da cultura erudita. Neste sentido, segundo Nery (2020), “O Teatro São Carlos é um património duplo”; e “[...], portanto, é o teatro que em si mesmo é um património edificado importante. Pois é mesmo lugar de criação de património imaterial permanente [...]” (NERY, 2020).

De facto, as atividades culturais do Teatro no decorrer de toda a sua história englobaram e ainda envolvem muitas formas de expressão, apesar da missão primeira da referida instituição ser o desenvolvimento de realizações no campo do drama musical. Neste sentido o TNSC é um espaço privilegiado para a conceção de práticas e expressões culturais que vão além de sua missão original.

Percebe-se, dessa forma, que o valor patrimonial imaterial representado por dois séculos de atividades culturais é inigualável. Não só pela manifestação cultural em si mesma, mas fundamentalmente pelo impacto causado no imaginário social na perspetiva da construção identitária coletiva e da manutenção de valores tradicionais e universais (BARRANHA, 2016).

Infere-se que tais práticas culturais são partes integrantes e indissociáveis da vida do Teatro; seguem a tradição cultural da casa de espetáculos e se renovam ou atualizam-se com o passar do tempo. De facto, guardam em si mesmas um valor cultural em que a sociedade se reconhece. A este respeito, mesmo que só uma parcela da sociedade possa usufruir plenamente de determinados eventos que ocorrem no TNSC, o simbolismo advindo destas atividades impactua imensamente o imaginário de toda a sociedade. Infere-se, assim, que nesta dimensão patrimonial da casa de óperas a «identidade e memória coletivas» se encontram e se realizam.

Esta ordem de ideias está em conformidade com a conceção de património cultural estabelecida pela Lei 107/2001 de 8 de setembro, artigo 2º que diz que:

[...] integram o património cultural as realidades que, tendo ou não suporte em coisas móveis ou imóveis, representem testemunhos etnográficos ou antropológicos com valor de civilização ou de cultura com significado para a identidade e memória colectivas. [...] (LEI 107/2001, 08 set., art.º 2º-PORTUGAL *apud* BARRANHA, 2016, p.33).

Nota-se, por outro lado, que além das práticas representadas pelos espetáculos de canto lírico com todos os fatores de sociabilidade e formas de expressão coletivas que ocorrem geralmente neste tipo de exercício cultural, existiam e ainda existem outras formas de atividades culturais que se realizam no Teatro, tais como: concertos sinfônicos, danças, espetáculos de magia, classes de esgrima, sarais poéticos, atividades de ginástica, eventos carnavalescos, entre outros, que compõem um conjunto de ações culturais do teatro com forte valorização simbólica para a sociedade (BENEVIDES, 1883; CARVALHO, 1993; MOREAU, 1999).

O Teatro é, segundo essa ordem de ideias, palco de acontecimentos artísticos e sociais que confirmam traços culturais da sociedade. Espaço cuja convivência social de uma elite cultural ditou modismos que influenciaram a coletividade, através das práticas culturais ali exercidas (CARVALHO, 1993; BENEVIDES, 1883). Tanto no passado quanto no presente este apelo simbólico do Teatro se constitui em um fator sociocultural de grande relevância.

Verifica-se, dessa maneira, que o Teatro através do conjunto de suas atividades culturais é potencieamente, segundo Barranha (2016), um condutor ou meio de transmissão de valores comunitários e simbólicos vindos de outrora que contribuem para a estruturação do atual arranjo social, independentemente da casa de espetáculos em última análise se dedicar ao canto lírico.

Tal espaço da cultura erudita, por meio de suas práticas explicitadas sob diversas formas de reprodução, sejam elas *indoors* ou *outdoors*, afins ou não-afins, manifesta e/ou revela o acúmulo de experiências socioculturais, aptidões técnicas e artísticas através das quais o conjunto da sociedade o compreende como algo valioso que lhe pertence e identifica.

Percebe-se que o material e o imaterial representam dimensões do património que não se dissociam e que, conjuntamente, influenciam e são influenciados pelas práticas culturais que se desenrolam no Teatro e a partir do Teatro. A este propósito, temos o exemplo da unidade dimensional referida acima no tocante ao teto da casa de óperas. Em que ao longo do tempo manteve-se sua estrutura original com poucas modificações. Revela-se assim que o conjunto complexo de procedimentos técnicos utilizados em sua construção também representa um valor patrimonial imaterial importante (MASCARENHAS-MATEUS, 2014).

Portanto, de acordo com essas ideias acima elencadas, a dimensão imaterial do TNSC representa um testemunho vivo da cultura e da sociedade portuguesa. O TNSC é percebido pelo conjunto social como algo seu, como um bem inalienável de sua cultura. Um património a ser preservado em suas várias dimensões; seja ela relacionada mais diretamente ao seu aspeto monumental, seja relacionada ao lado simbólico ou imaterial.

5 PATRIMÓNIO E PRÁTICAS CULTURAIS

O património representado pelo TNSC, em suas duas dimensões, se reestrutura constantemente em consonância com as novas orientações arquitetónicas de conservação e restauro, como também em função dos métodos contemporâneos de representação da arte lírica e das atividades culturais que lhes são associadas. Tal processo de adaptação à atualidade se dá sem a perda de seus valores materiais e imateriais tradicionais herdados do passado.

De facto, como foi referido acima, esta renovação e/ou atualização bidimensional ocorre, de certo modo, em função das práticas culturais exercidas e da necessidade de preservação/conservação. Colocar em concordância estes dois aspetos modernizadores, é uma importante tarefa, singular e desafiadora, para que o Teatro mantenha viva sua missão como casa de óperas e se adeque ao tempo presente sem perder sua monumentalidade e originalidade (VARGAS, 2014). Constata-se que, segundo Nery (2020):

[...] é no momento que acontece o espetáculo que a missão do teatro se cumpri, não é?!E, portanto, nesse sentido, é uma peça de património edificado, património material que viabiliza o acesso ao património imaterial. Mas, por outro lado, também podemos dizer, exatamente no sentido oposto. Ou seja, através dessa atividade constante de proteção do património imaterial nós também estamos a preservar e a dar sentido ao património material que é o próprio edifício [...].

De facto, existiria uma interação permanente entre os aspetos material e imaterial, numa dinâmica de influência recíproca. Tal facto explicaria, em certa medida, a alta capacidade do Teatro em manter-se reorganizado e em pleno funcionamento através de sua atividade cultural com o correr dos anos.

O Teatro Nacional de São Carlos, desde sua inauguração, passou por constantes atualizações, notadamente em relação a dimensão física. Aqui, além dos frequentes reparos de menor monta, ocorreram três grandes ações reformadoras em sua história, em: 1906-1908, 1934-1940 e 1992-1993 (MOREAU, 1999; VARGAS, 2014). Estas reformas estruturais importantes conservaram em sua essência três partes do Teatro: a sala de espetáculos, a “fachada neoclássica” e a “maquinaria de cena”. Apesar de terem sido feitas mudanças visando uma melhor adequação e funcionalidade de pelo menos dois desses domínios, salienta-se que na fachada principal não houve praticamente nenhuma alteração significativa. As maiores intervenções no conjunto arquitetónico foram feitas nas dependências de elevado contato entre as pessoas, notadamente: a entrada principal e o foyer, o salão nobre e os acessos à sala principal

e camarotes (CARVALHO, 2014) e consequente conservação da fachada principal; Fidalgo (2014, p. 234) afirma:

[...], o arquiteto terá sentido a necessidade de desenhar uma fachada com elementos que contrastassem entre si como modo de valorizar um alçado principal orientado a norte. Optou por dar tratamentos distintos aos diferentes níveis e corpos da fachada [...], explorando as relações de um conjunto de linhas reais ou imaginárias produzidas pela mudança de planos, cores e texturas, de modo a reduzir a monotonia visual e aumentar o interesse da composição.

Percebe-se, de acordo com o exposto acima, que no património criado e recriado continuamente os ambientes são reestruturados de maneira mais duradoura ou transitória em relação com as atividades culturais, expressivas da dimensão patrimonial imaterial, que também são adaptadas ou modernizadas. A este respeito é necessário referir-se ao caso do prosccênio ou palco da Casa de Óperas que foi reduzido por duas vezes, diminuindo em quase dois metros do tamanho original em função de um aumento da capacidade de público. E, ainda, as alterações sofridas com o passar do tempo no salão nobre (originariamente “Salão de Oratórias”). Onde, faz-se necessário frisar, desenvolveram-se diferentes práticas culturais durante a história do Teatro e que atualmente é um espaço exclusivo para atividades de artes performativas. E quanto ao citado aspeto arquitetónico, este recinto sofreu intervenções em sua estrutura física visando uma ampliação de seu interior, além de importantes alterações nos seus elementos decorativos em conformidade com praticas culturais ali exercidas e os aspetos funcionais e estéticos do edifício como um todo (MOREAU, 1999).

De facto, o desenvolvimento de versões atualizadas do património é verificável em todo a sua história e infere-se que em função de suas características originais de teatro «à italiana» os espetáculos do canto lírico ali encenados nos séculos XVIII, XIX e início do século XX eram, hegemonicamente, referenciados pela tradição operática de autores italianos e franceses (BENEVIDES, 1883; CARVALHO, 1993). Dessa maneira, segundo Carvalho (1993, p. 112), mesmo “Os compositores portugueses que escreveram sucessivas óperas no século XIX escreveram-nos exatamente assim: para os cantores italianos e em língua italiana”. Facto este que se alterou na sequência do século XX e início do século XXI.

É necessário frisar que houve uma evolução nas formas de encenação do drama musical, com mudanças no estilo operático, alterações de figurino, cenários, iluminação e mesmo o posicionamento da cena na sala de espetáculos. Em certa altura, o espetáculo saiu do prosccênio e teve sua ação dramática desenvolvida em um tablado fixado sobre a plateia. O público se

transportou para os camarotes e à parte externa do teatro, para assistir, através de grandes écrans a tetralogia *O Anel do Nibelungo* de Richard Wagner.

Nota-se que à semelhança deste facto, segundo Benevides (1883), uma prática cultural que tomava lugar no Teatro durante o século XIX, notadamente os “bailes de carnaval”, acontecia da mesma maneira, ou seja, a ocupação da plateia com a retirada das cadeiras e aposição de um tablado sobre o qual o público convidado podia festejar e se socializar. Percebe-se, de acordo com o exposto acima, que segundo Graça (2020):

As artes fazem parte dos nutrientes que um ser humano necessita para manifestar o seu máximo potencial. As artes performativas, em particular, porque são performativas, porque têm um tipo de comunicação que é muito particular, têm muita... têm muita importância.

Por possuírem, entre outras características: o entretenimento, a indagação e a educação, são expressão de demandas dos indivíduos e da sociedade em termos de troca de informações sociais, políticas e culturais e, por isso mesmo, possuem a capacidade inerente de adequação contínua dos modos de sua produção e usufruto. Tal aptidão é verificável, no caso do TNSC, quando se percebe o quanto as atividades culturais se transformaram e desenvolveram mudanças em seu património.

Neste sentido, para um melhor e adequado desempenho das funções fundamentais do Teatro seriam necessárias certas medidas potencializadoras da cena operística local. Tais medidas seriam adequadas para o desenvolvimento alargado e modernizado da produção de óperas no país. Desta forma, segundo o relato de Nery (2020) em entrevista, o TNSC:

[...] é o único teatro de ópera permanente do país, as outras experiências de reprodução de ópera em Portugal são episódicas, enquanto que esta é a de um teatro que dispõe de todas as características e todas as condições para poder produzir regularmente temporadas de ópera.

Dessa maneira, seguindo ainda este encadeamento de ideias, Nery (2020), afirma que o Teatro: “[...] tem que investir no património português, tem que apresentar obras importantes da história da ópera em Portugal do passado, tem que fazer encomendas a compositores portugueses, tem que estimular a criação constante de ópera portuguesa.”

De facto, para que se dê o pleno desenvolvimento e realização do papel patrimonial principal deste espaço da cultura erudita, verifica-se, de acordo com Nery (2020), que o Teatro: “[...] deve também estimular a produção de ópera contemporânea em geral e fazer parcerias

com outros teatros para apresentar novas óperas, [...] preservar e divulgar o património do passado com o olhar contemporâneo e promover a criação de novo património”.

Inferre-se, de acordo com essa ordem de ideias, que as transformações sofridas pelos bens e valores patrimoniais obedecem a uma certa dinâmica dialética, onde as características primordiais do património (seja ele concreto ou não) são em seu âmago preservadas e acontece, ao mesmo tempo, a atualização em versões mais recentes do mesmo. Movimento metamórfico, cujas formas materiais e imateriais evoluem num processo gradativo em conformidade com as profundas modificações constatadas nas esferas sociais, políticas, económicas e culturais. Neste sentido, jogam um papel relevante determinadas práticas culturais na dinâmica destes factos, como pode ser percebido na totalidade patrimonial do Teatro Nacional de São Carlos; tanto em relação ao seu conjunto arquitetónico, como também, em referência aos seus valores artístico-culturais. De facto, estas dimensões quando interagem transformam-se reciprocamente e, ao mesmo tempo, sofrem o impacto de fatores externos em suas diversas formas, advindos da sociedade como um todo.

Portanto, a atualização contínua do património é um forte fator de preservação e de reconhecimento por parte da sociedade de seu valor cultural, social e histórico. Esta adequação ao tempo presente traz consigo princípios universais e comunitários advindos do passado, transmitidos individual e coletivamente e pelas instituições; fundamentais para se compreender a contemporaneidade em seus múltiplos aspetos e construir de maneira efetiva e assertiva pontes para um futuro melhor da humanidade.

5.1 Valorização simbólica

O Teatro Nacional de São Carlos representa uma instituição cultural relevante na direção do pleno desenvolvimento das capacidades individuais e coletivas. Neste sentido, assume um papel essencial na disseminação de valores universais à sociedade por meio de práticas recreativas-educativas referenciadas no repertório erudito do passado e do presente.

De facto, o teatro em suas diversas práticas contribui significativamente para o processo agregativo do todo social; visto que a sociedade contemporânea é marcada profundamente pela crescente atomização e/ou fragmentação da integralidade do tecido social e pelo consumismo cultural. A este respeito Centeno (2010, p.6-7) sublinha que: “O ciclo cultural passou a obedecer a uma lógica de lucro, determinado pela pressão crescente da necessidade de expandir o consumo e a consequência inevitável parece ser a degradação da qualidade dos bens culturais.”

Percebe-se, dessa forma, que um possível antídoto à progressiva mercantilização de bens e valores culturais inaugurada com o advento da indústria cultural e consolidada na pós-modernidade seria a “reprodução simbólica”, portadora de um sentido diverso à lógica de mercado pautada pela “produção e reprodução de bens e serviços” (CENTENO, 2010). Nota-se, segundo Bourdieu (1989, p.9), que “O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnosiológica*: o sentido imediato do mundo (e em particular do mundo social) [...]”. De facto, esta dinâmica alternativa ao consumo cultural de massa, portador do rebaixamento da capacidade crítica e das potencialidades inovadoras e criativas dos indivíduos é possibilitadora do pleno melhoramento e paulatino desenvolvimento do conjunto social (CENTENO, 2010).

Compreende-se, ao seguir esta ordem de ideias, que determinadas formas de realização cultural são propiciadoras por excelência do aprofundamento do diálogo entre os indivíduos, do estreitamento de vínculos sociais, do aumento da massa crítica da sociedade como um todo. Neste caso, certas instituições ou organizações culturais portadoras de tradições e da memória coletiva possuem um papel imprescindível para a atual e para as futuras gerações ao efetivarem práticas culturais transformadoras. Dessa maneira, uma instituição que promova os principais valores da cultura universal e propicie a difusão alargada da cultura erudita, é um elemento fundamental na criação de possibilidades alvissareiras para o futuro e na agregação de valor simbólico à sociedade contemporânea (CENTENO, 2010).

De facto, é nesse campo de disputa cultural que se situa o TNSC, através de suas práticas culturais. Atividades que sob todas as suas formas e modalidades são importantes e eficazes para a integração sociocultural. Aqui, pode-se dizer, que tanto uma prática diretamente ligada à missão principal do teatro (apresentação de espetáculos do drama musical, concertos sinfónicos, etc.), quanto uma atividade complementar, mas não menos importante, como é o caso de visitas guiadas ao conjunto patrimonial edificado, são igualmente fundamentais para a sociedade. Dessa forma, práticas realizadas no espaço interno do teatro e também aquelas efetivadas extramuros, a exemplo do Festival ao Largo e de outras atividades feitas em parceria com instituições congêneres na formação artística e produção/apresentação de espetáculos, são ações mais do que pertinentes na perspetiva de uma reprodução sociocultural positiva.

Observa-se que durante toda a sua história o São Carlos colocou em prática um conjunto de meios de valorização cultural por meio de sua própria missão enquanto espaço dedicado à cultura operística. Percebe-se, que o exercício de múltiplas atividades direta ou indiretamente relacionadas à produção lírica sempre tomou lugar no âmbito de sua atuação. Facto verificável

historicamente desde sua origem até hoje numa contínua e constante atualização das estratégias desenvolvidas para a consecução de seus objetivos. A este respeito Moreira (2019) relata que: “[...] o Festival ao Largo não foi uma iniciativa, digamos, descontextualizada. Isto obedeceu a uma estratégia formalizada que teve várias atividades, várias iniciativas. Uma das quais foi essa da democratização do acesso à cultura.”

De facto, de acordo com Habermas (1981), um dos fundamentos que potencializam a melhoria da vida em sociedade é o alargamento ao máximo do número de pessoas que devem ter acesso aos bens e valores culturais representados pela cultura cultivada. Na medida em que o acesso à cultura universal deixa de ser exclusividade para alguns especialistas e alcança a maioria das pessoas, a receção da cultura transmitida desde o passado até a contemporaneidade contribui para a reflexão individual e coletiva, além da valorização da vida. Neste contexto, ao longo dos anos, desenvolveram-se formas de aproximação do Teatro ao grande público, apesar da necessidade ainda presente da criação e aprofundamento de estratégias que intensifiquem a ampliação do acesso mudando a imagem de casa de espetáculos, restrita a poucos privilegiados conhecedores da cultura de ópera. De facto, um exemplo a este respeito foi a concretização no ano de 2007 com o Programa de Jovens Intérpretes, no âmbito do projeto do Estúdio de Ópera, liderado por André Heller-Lopes. E, por meio de entrevista escrita Heller-Lopes (2020) notifica:

[...] realizávamos recitais, aulas-magnas, preparação desses artistas etc. As estratégias de alargamento de público eram parte de um todo. [...] realizávamos diversas atividades que visavam preparar os jovens artistas (cantores, figurinista, cenógrafa, maestro, etc.) para a vida profissional.

Dessa forma, segundo Carvalho (2020), tal projeto acabou “[...] permitindo ao mesmo tempo abrir novos públicos e, por outro lado, garantir emprego artístico a jovens cantores que de outro modo não teriam outra oportunidade.” E, por outro lado, seria necessário aprofundar iniciativas como a referida acima, como por exemplo desenvolver uma política bilheteira forte que propiciasse maiores condições de acesso; nessa direção Nery (2020) afirma que:

[...] tem que haver um investimento adicional do Estado que permita alargar o número de espetáculos e o número de récitas por cada produção. Não quer dizer que isso por si só permite abaixar muito o custo dos acessos, mas pelo menos permite alargar o número de bilhetes disponíveis para cada espetáculo

Infere-se, assim, que tais medidas concorrem para o fortalecimento do teatro no imaginário popular, não só por meio da tomada de consciência de sua importância histórica e social, como também através do aumento da identificação cultural da sociedade com a casa de ópera. Pois, segundo Conde (2010, p. 124), “[...] a viabilidade cívica das pedagogias artísticas

não se limita a pedagogias funcionais para formar um mercado”. Entende-se que a efetivação de uma sabedoria a partir de tais “pedagogias artísticas”, propiciadoras da ação pessoal e comunitária é fonte de empoderamento de cidadãos esclarecidos e responsáveis (CONDE, 2010). Tal facto, além de ser um elemento estruturante do conjunto social, promove a própria manutenção e conservação dos bens e valores patrimoniais representados pela instituição em suas várias dimensões.

Nota-se, por outro lado, que além do aspeto material referente ao património edificado com seu significado simbólico, junta-se a não menos importante referência sociocultural consubstanciada pela dimensão patrimonial imaterial. Estes aspetos patrimoniais contribuem como significativos fatores para identidade comunitária e incentivam o crescimento pessoal de forma recreativa e educativa.

De facto, o património representado por instituições culturais como o Teatro Nacional de São Carlos pode ser um cultivador do diálogo na partilha de conhecimento constituída a partir do exercício cultural. Sendo esta interação dialogal promotora da elevação de níveis de racionalidade compatíveis com a solução de questões ligadas às formas de organização social. Conduzindo a sociedade e os indivíduos a patamares superiores de civilidade, justiça social e desvinculação da vida humana da lógica de mercado presente em todas as esferas das relações sociais (CENTENO, 2010).

Nessa medida, sente-se necessário que as organizações culturais tenham como uma de suas principais metas o aprofundamento da inserção democrática de novos públicos na sua esfera de atuação. Tal procedimento, sendo exitoso, teria desdobramentos favoráveis tanto no fortalecimento institucional, pois a sociedade passaria a valorizar e se identificar imensamente com a instituição protegendo-a das crises que porventura a ameaçassem; quanto, segundo Centeno (2010), no desenvolvimento da citada reprodução sociocultural contrária à reprodução mercantil dos bens da vida. A este propósito Graça (2020), notifica:

[...] nós quando pensamos estas grandes instituições não interessa quão grandioso é aquilo que se faz dentro de portas se não tiver a simpatia do público. Ou seja, aquilo que legitima a existência de instituições desta natureza é a sua relação com o público. E quanto mais forte for essa relação e essa cumplicidade com o público mais probabilidade temos de que estas instituições se tornem cada vez melhores.

A valorização simbólica levada a cabo pelo Teatro Nacional de São Carlos por sua dupla dimensão patrimonial, através do desenvolvimento de suas práticas culturais, traz como consequência a reafirmação de valores socioculturais integradores do tecido social, bem como

a ultrapassagem dos limites sistêmicos impostos à sociedade pela crescente mercantilização da cultura e da vida. Neste sentido, segundo Esteves (1998), a cultura quando pensada tendo por base o fator social, ultrapassando as fronteiras da lógica de mercado e, portanto, segundo uma percepção de valorização simbólica do “mundo da vida”, constitui-se num elemento crucial para o desenvolvimento.

De facto, desde sua origem o Teatro possui uma grande força simbólica. A este valor inaugural do património, sucede-se com o passar do tempo uma dinâmica dialética e dialógica entre suas dimensões material e imaterial, mediada pelas práticas culturais (*indoors* ou *outdoors* /afins e não-afins) que potencializam a apropriação do simbólico pelo conjunto da sociedade; sendo assim um relevante fator de identidade comum. Tal processo, desencadeado e desenvolvido nestes termos, leva o património a uma contínua atualização em suas duas dimensões, como também a renovação das atividades culturais exercidas; otimizando, em consequência, o simbolismo representado pela instituição. E, portanto, realiza-se, em certa medida, uma espiral virtuosa: Património Material– Práticas Culturais - Património Imaterial, em que ocorre positiva e continuamente a atualização e valorização patrimonial e simbólica. Logo, este processo dinâmico gera impactos importantes: estabelece ou propicia a consolidação do tecido social; dinamiza a economia, como fator impulsionador do turismo; amplifica a legibilidade do território ao qual o teatro está inserido; intensifica continuamente a sua função lúdico-educativa.

5.2 Práticas culturais internas

O São Carlos possui uma longa história na realização de atividades culturais. São mais de duzentos anos de efetivação de práticas culturais em suas dependências. Estes eventos têm como núcleo principal e norteador os espetáculos de ópera, representativos por excelência da missão principal do Teatro. Porém, em torno do drama-musical, ocorreram e ocorrem outros exercícios culturais da produção lírica também importantes, notadamente, concertos sinfónicos, concertos de câmara, concertos coral-sinfónicos. Além disso, aconteceram e acontecem práticas não-afins à esta missão principal do teatro. Como, por exemplo, projetos pedagógicos, conferências, etc. que cumprem um papel de igual relevância para a valorização simbólica do seu património material e imaterial.

Tais práticas intramuros veem se atualizando desde a fundação da Casa de Óperas. E sua trajetória histórica não é linear. Mudaram bastante com o passar dos anos em função das

transformações sociais, económicas, políticas e culturais. Por outro lado, um mesmo indivíduo não exercita uma mesma atividade cultural duas vezes. Cada prática é única e experimentada de forma singular por pessoas diversas. E estas experiências vividas no interior da Casa de Espetáculos tiveram várias formas. Características de cada época e contexto em questão.

De facto, no período imediato ao surgimento do Teatro, nomeadamente, durante os séculos XVIII e XIX, a variedade e multiplicidade das atividades internas do São Carlos eram, em certa medida, imensas. Ocorriam, além de grandes espetáculos líricos realizados de acordo com temporadas anuais, muitos eventos regulares, subordinados ou não-afins, também contributivos para a força simbólica da instituição. Estas práticas, por exemplo, tanto faziam parte do calendário anual, como os bailes de máscaras, como também tinham um caráter permanente, a exemplo da academia de esgrima que funcionava onde hoje se localiza o salão nobre. Além de outras atividades eventuais como espetáculos de prestidigitação e adivinhações, exposições e sessões de literatura (Benevides, 1883). Tais exercícios culturais tiveram lugar em uma casa de espetáculos originariamente dedicada à cultura erudita, possivelmente em função de seu simbolismo e apelo social no tocante a ser um espaço de convivialidade e partilha cultural para determinadas esferas da sociedade. Por outro lado, no próprio património material ocorria, de certo modo, um impacto relativo. Benevides (1883, p.313), exemplifica: “N’esta éphoca houve uma novidade nos bailes de máscaras, colocando-se um pavimento na sala, da qual se tiraram os fauteuils e bancos, apoiado em prumos articulados, de modo a ficar ao nível do palco scenico”.

Percebe-se, neste contexto, que nesses primeiros tempos havia com relação aos espetáculos de ópera um determinado padrão de produção e realização. Seguia-se, salvo raras exceções, ao cânon da arte lírica oriunda da Itália. Muito disso em função da própria lógica estrutural do Teatro ter sido pensada para abrigar este estilo operístico; levando-se, também, em consideração a capacidade de apreciação estética do público. Nota-se, neste momento, que a vida social, política e cultural se fazia presente e refletida fortemente dentro do citado espaço artístico e patrimonial (BENEVIDES, 1883; CARVALHO, 1993).

Os espetáculos líricos, segundo Carvalho (1993), aconteceram regularmente em todos os anos desde sua fundação com a exceção dos intervalos de seis anos, entre 1913 e 1919; de um ano entre 1925 e 1927; de três anos entre 1927 e 1931 e de seis anos entre 1933 e 1940. Constata-se, por outro lado, que ocorreram entre 1793 e 1882 quatrocentas e sessenta e três estreias e de 1925 a 1991 cento e quarenta estreias, dentre óperas e outras obras. De 1882 a 1924 ocorreram em torno de duas mil setecentas e quarenta e cinco representações líricas

(CARVALHO, 1993). Percebe-se, dessa forma, a força simbólica consubstanciada pela dimensão patrimonial imaterial do Teatro e, além disso, o reflexo ou influência dessas atividades sobre a componente material. Nota-se, dessa maneira, o importante impacto sobre o conjunto arquitetónico, evidenciado pelas intervenções atualizadoras das estruturas físicas em função da melhor performance dos espetáculos, bem como da otimização das condições de recetividade e conforto do público; de acordo com as inovações tecnológicas da produção operística, como também em sintonia com as adaptações técnicas de representação artística e melhoramentos arquitetónicos. Neste sentido, o Teatro Nacional de São Carlos, transformou-se ao longo do tempo sem deixar de ser o que sempre foi. Mudou e ao mesmo tempo conservou sua essência.

De facto, esta dinâmica processual, acima referida, subsistiu às transformações de toda ordem administrativa-institucional ocorridas durante duzentos e vinte sete anos de história. Evidenciando-se que as práticas culturais e património vinculados em um movimento dialético de ação recíproca, possuem uma grande capacidade de inovação e permanência a despeito de mudanças de estratégias de gestão que porventura venham a dificultar ou facilitar a condução administrativa do Teatro, como também uma forte resistência às crises conjunturais encetadas pelas situações políticas e económicas de cada época.

Percebe-se, por outro lado, que as práticas internas chegaram ao final do século XX com importantes mudanças. De facto, mudanças simbólicas são relativamente proporcionais às transformações sociais que acontecem em cada fase histórica. Assim, verifica-se que não mais espadachins praticam sua arte nas dependências do teatro, não mais acontecem sessões de magia em seu palco, não mais se realizam jogos de bilhar em seu interior. Neste momento, observa-se que as práticas, em certa medida, voltam-se na direção da formação de novos públicos, da divulgação e fortalecimento do património junto à sociedade, da difusão patrimonial relativa a esfera turística, do atendimento cultural às famílias e aos estabelecimentos escolares, entre outros. Já outras práticas caminham, mais do que nunca, no sentido da preparação/constituição de um corpo técnico e artístico para enfrentar as exigências contemporâneas do mundo da ópera; da diversificação dos espetáculos; bem como atualização e variabilidade das encenações líricas e concertos.

Evidencia-se, por outro lado, que estas práticas internas na articulação dinâmica com o património, têm um certo padrão de fruição e envolvimento com a sociedade em função de características próprias. Assim, as diferentes atividades culturais ao serem exercitadas cumprem papéis culturais específicos junto ao público. Existindo desde práticas não diretamente

relacionadas com as características eruditas da casa de óperas até aquelas indiretamente ligadas àquela missão operística.

De facto, a diversificação alcançada por estas atividades internas é constatada ao observar-se o conjunto das mesmas nos últimos anos. As práticas culturais *indoors* como são constituídas na contemporaneidade podem ser verificadas no Quadro 1, logo abaixo onde apresentam-se estas atividades, indicando-as por ordem alfabética. Considerou-se, ainda o intervalo temporal de onze anos (2007 a 2017), utilizando-se as informações constantes no site do Teatro Nacional de São Carlos, notadamente àquelas referentes à gestão do Opart.

O propósito do Quadro 1 é ter-se uma visão panorâmica das atividades culturais contemporâneas do Teatro São Carlos realizadas internamente, segundo o tipo específico de fruição lúdico-educativa. Notificando-se que todas elas são importantíssimas para a instituição e sua valorização patrimonial, não havendo qualquer escala ou distinção de hierarquia entre elas.

Quadro 1 – Práticas Culturais Internas.

ATIVIDADES	
1.	Bailado
2.	Colóquio
3.	Concerto ao Almoço
4.	Concerto com Escolas
5.	Concerto Comentado para Famílias
6.	Concerto Coral
7.	Concerto Coral-Sinfónico
8.	Concerto de Câmara
9.	Concerto Sinfónico
10.	Conferências e Palestras
11.	Contar uma Ópera
12.	Coro de Ópera
13.	Ensaio Geral de Ópera
14.	Estúdio de Ópera
15.	Exposição
16.	Ópera
17.	Projeto Pedagógico
18.	Recital
19.	Teatro
20.	Visita Guiada

Fonte: TNSC/OPART, 2020.

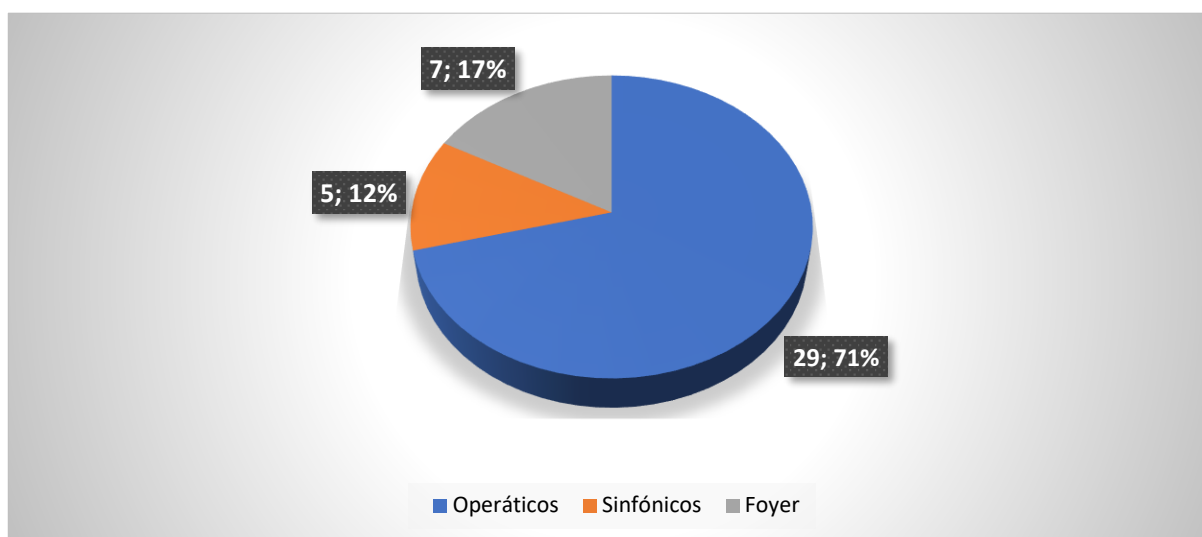
Autoria do Quadro: Klinger da Silva, 2020.

Os Concertos com Escolas, para Famílias, Projeto Pedagógico, Visita Guiada e Exposição possuem uma função marcadamente formativa de novos públicos, além de

cumprirem também o objetivo lúdico. Verifica-se, por outro lado, que práticas realizadas como o Ensaio Geral de Ópera e o Concerto ao Almoço propiciam uma recepção mais ampliada, concorrendo para a democratização do acesso, compensando a limitação da audiência a certos Concertos e Espetáculos Líricos. Já o Estúdio de Ópera à sua época contribuiu, em certa medida, para a formação efetiva do corpo artístico da Instituição.

Neste sentido, observa-se a evolução das práticas internas, em termos de percentagens e relevâncias relativas, em um intervalo de onze anos. Estabelece-se aqui uma análise comparativa das temporadas de 2007 e 2017. Para tal efeito dividiu-se a totalidade de espetáculos internos em três categorias: Operáticos; Sinfónicos e Foyer. Quantificando-se em termos absolutos e percentuais o número de espetáculos para cada categoria. No gráfico 1, abaixo, são demonstrados, em primeiro lugar, os resultados para a temporada de 2007. E em seguida se faz o mesmo para a temporada 2017.

Gráfico 1-Espetáculos 2007



Fonte: TNSC/OPART, 2020

Autoria do Gráfico: Klinger da Silva, 2020.

O Teatro Nacional de São Carlos, durante a temporada de 2007, realizou internamente um total de 41 espetáculos. Notifica-se, neste caso, a posição hegemônica da atividade lírica, perfazendo 71% do total das práticas internas com 29 sessões; 11 das quais foram representações da Ópera *Rigolito* de Giuseppe Verdi (1813-1901).

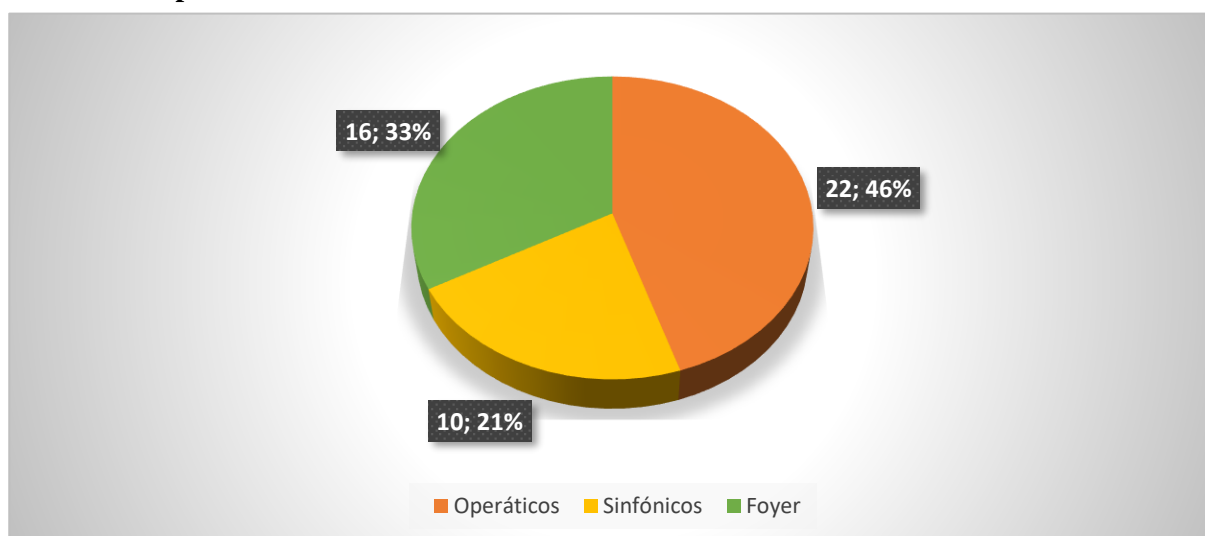
É de se notar, nesta temporada lírica, a predominância de obras italianas, como também uma nova produção do próprio TNSC, *Maria de Buenos Aires* de Ástor Piazzolla (1921-1992) e Horácio Ferrer (1933-2014). Percebe-se, por outro lado, que o acesso do público não habitual aos espetáculos operáticos, ficou restrito a 5 concertos sinfónicos (12%) e a 7 réctas (17%)

ocorridas no Foyer, somando-se este último conjunto de atividades 29% dos espetáculos da temporada. Observa-se que do total de práticas desenvolvidas no Foyer 4 se devem à concertos e 3 a coros de ópera.

De facto, este panorama está de acordo com a percepção da gestão de então em desenvolver estratégias de captação de novos públicos. Medidas compensatórias à exclusividade de uma audiência operática tradicional que há anos o Teatro vivencia.

Verifica-se, assim, que foram utilizados alguns meios estratégicos, como a matinée de ópera para famílias (uma sessão do *Rigolletto*). Além disso, nesta análise ocorreram discrepâncias ou observações fora do critério de categorização aqui utilizados que também têm sua devida importância. Notadamente, as atividades da dança e do teatro. No primeiro caso 9 récitas, sendo 5 referentes ao espetáculo *Paraíso*, destinadas às escolas e 4 referentes ao espetáculo *E dançaram para sempre*, destas uma apresentação foi para as famílias. No caso do teatro foram realizadas 6 récitas no total.

Gráfico 2- Espetáculos 2017



Fonte: TNSC/OPART, 2020

Autoria do Gráfico: Klinger da Silva, 2020.

Na temporada de 2017 nota-se uma tendência geral positiva de evolução, relativamente ao ano de 2007. O número de espetáculos cresceu em 17% (de 41 para 48). Apesar da redução relativa das sessões operáticas. Neste caso diminuíram em 24% (de 29 para 22). Verifica-se, por outro lado, que se realizaram óperas de autores como Alexander Von Zemlinsk (1871-1942), Henry Purcell (1659-1695) e Benjamin Britten (1913-1976), entre outros. Este último autor com duas obras: *The Rape of Lucretia* e *Peter Grimes*.

Observa-se, considerando as duas temporadas acima descritas que existe um processo de abertura gradual do Teatro a novos públicos e maior ocupação dos espaços nobres do Teatro para além da sala principal. Ampliando, assim, o acesso e, por outro lado, preservando-se a característica essencial do Teatro que é a realização de espetáculos líricos. Esta estratégia levou também em conta o contexto económico-financeiro. Pois os espetáculos operáticos têm um alto custo para sua produção/realização. E devido a crescente restrição orçamentária, procurou-se equilibrar a programação em termos de qualidade e em termos do número de espetáculos, dinamizando-se a utilização do salão nobre e foyer, cujos custos das atividades seriam bem menores. Nota-se, por outro lado, que a formação de públicos como os eventos voltados às escolas e famílias e eventos gratuitos, notadamente, aqueles realizados no Foyer do Teatro ocorreram em maior quantidade que aqueles eventos ocorridos na sala principal.

De facto, as práticas culturais do Teatro se transformaram e diversificaram. E ao mesmo tempo extrapolaram a restrição imposta pelo espaço físico. A maioria das atividades internas passaram, ao longo do tempo, a ser realizadas também externamente. Tal facto impactou positivamente tanto o próprio património quanto a percepção afetiva que a sociedade tem para com a instituição.

Na verdade, as duas dimensões, interna e externa, reforçam-se e complementam-se, levando ao crescimento do Teatro na escala de valores simbólicos. Quanto mais o laço entre a instituição e a sociedade crescer maior será a sinergia que ocorrerá entre ambas na direção do desenvolvimento sociocultural.

As atividades internas se mantiveram, em certa medida, de forma menos intensa e diversificada, obedecendo aos limites físicos impostos pelo edifício até um determinado grau de desenvolvimento observado na cultura e na sociedade. Percebe-se que a forma como as práticas culturais acontecem se atualizam constantemente refletindo a evolução cultural da própria sociedade.

Tais transformações, no caso do São Carlos, não só afetaram o Teatro enquanto conjunto arquitetónico bem como as próprias atividades internas. Foram redefinidas as formas de seu exercício e ampliados os espaços de fruição. As práticas internas e externas contemporâneas são devedoras, de certo modo, deste processo.

Conclui-se, dessa forma, que apesar de suas especificidades todas essas atividades jogam um papel ímpar no processo dialético património-práticas culturais-património. Criando uma ação inercial inovadora e criativa que atualiza e valoriza simbolicamente o conjunto articulado desta relação.

5.3 Práticas culturais externas

As atividades culturais externas cumprem, a exemplo das práticas internas, uma função dinamizadora na relação de influência mútua entre as mesmas e o património. No entanto, tais exercícios culturais possuem características diferentes em alguns aspetos. As práticas externas realizam-se, geralmente, através de parcerias com outras instituições culturais e podem alcançar públicos não habituados ao usufruto da cultura cultivada, além de ultrapassar fronteiras geográficas nacionais e internacionais.

As práticas externas levam o nome do Teatro, com tudo o que ele representa em termos patrimoniais e socioculturais, para um público alargado; cumprindo um papel pedagógico e de lazer de longo alcance. Ultrapassando os limites físicos a que as práticas internas, de certa forma, estão inseridas. Elas, por outro lado, mantêm no essencial os formatos de realização dos espetáculos internos, porém com as adaptações necessárias ao ambiente em que se efetuam. Cada apresentação é única. Tanto em termos de realização/produção, quanto em termos de receção pela comunidade. De facto, essas atividades valorizam imensamente a instituição, como também aumentam os níveis de assimilação de valores culturais e patrimoniais por parte do grande público.

No Quadro 2, a seguir, elencamos as principais atividades externas do TNSC:

Quadro 2- Práticas Culturais Externas

ATIVIDADES	
1.	Concerto Coral
2.	Concerto Coral-Sinfónico
3.	Concerto Sinfónico
4.	Contar uma Ópera
5.	Coros de Ópera
6.	Ensaio Geral Aberto de Ópera
7.	Exposição
8.	Festival*
9.	Formação Artística**
10.	Ópera

(*) Festival ao Largo (FAL).

(**) Realizada pelos Estúdios Victor Córdon (EVC).

Fonte: TNSC/OPART, 2020

Autoria do Quadro: Klinger da Silva, 2020.

Dirigir-se ao mundo externo implica, de certa maneira, em sair de um círculo de vivências, imaginação, representação, opinião, entre outros, restrito e amplificar as capacidades de mudança imersas em um estado inercial proporcionado por uma possível zona de conforto,

adquirida com o passar dos anos, através de uma audiência cativa e pouco renovável. Nestes termos as práticas culturais externas contribuem muito para a renovação dos públicos, suscitando um maior debate social sobre a cultura de uma forma geral e o papel das grandes instituições culturais para o desenvolvimento dos indivíduos e da sociedade como um todo. Sobre este aspeto, Graça (2020), afirma que “As grandes ideias de transformação que acabam por transformar aquilo que é o institucional vem sempre de fora ou quase sempre de fora”.

Em 2007 o TNSC realizou um total de 4 espetáculos. Sendo 2 operáticos e 2 sinfónicos (sem contabilizar as digressões do Coro e da OSP). Nesta temporada apresentou-se a ópera *L’elisir d’amore* de Gaetano Donizetti (1797-1848). Uma produção própria do TNSC. Tal apresentação lírica ocorreu no Teatro Micaelense em São Miguel. Aqui também é predominante a ópera de origem italiana, especialidade do São Carlos. Quanto aos espetáculos sinfónicos, um deles foi realizado em parceria com o Centro Cultural de Belém e o outro com o Teatro Micaelense.

As atividades observadas fora do padrão de categorização tiveram um total de 12 espetáculos. O Concerto Coral *De Viena à Broadway* com 5 espetáculos; 2 realizados no Teatro Municipal de Almada; 1 no Teatro Micaelense; outro no Recreios de Amadora e o último no Auditório da Reitoria da Universidade Nova de Lisboa. Ocorreram, ainda, 2 exposições no Teatro Micaelense: *Como se faz uma Ópera?* e *Cenários de Ópera*. Além disso, a atividade Contar uma Ópera teve 2 apresentações com o título *Breves Palavras*, ocorridas também no Teatro Micaelense. E por último, no teatro citado anteriormente, o Ensaio Geral Aberto de Ópera *L’elisir d’amore*, com 1 apresentação de Coro de Ópera realizado no Auditório da Reitoria da Universidade Nova de Lisboa. Nota-se, evidentemente, a predominância da parceria com o Teatro Micaelense e a grande variedade de atividades para além dos espetáculos operáticos e sinfónicos. Isto, possivelmente, sendo decorrente das dificuldades técnicas e de custos relativos à produção e realização dos espetáculos referidos em outros espaços que não aqueles estruturados devidamente para tal fim.

Na temporada de 2017, ocorreram no total 13 espetáculos, havendo mais de 3 vezes apresentações do que em 2007. Um crescimento de 100% no número de atividades operáticas. Quanto ao número de atividades sinfónicas passaram de 2 para 9. Entre os espetáculos líricos, destaca-se: *Tristão e Isolda* e Richard Wagner, ocorrido por duas vezes no Centro Cultural de Belém; *Turandot* de Giacomo Puccini (1858-1924), com uma apresentação no Coliseu de Lisboa e outra no Coliseu do Porto. Já os espetáculos sinfónicos, ocorreram 9 em parceria com o Centro Cultural de Belém. Destes, dois dentro do projeto educativo e de formação de público

destinado às famílias. Destaca-se aqui, a predominância da parceria entre o Teatro Nacional de São Carlos e o Centro Cultural de Belém. Associação esta que trouxe benefícios para ambas instituições. A este respeito, em entrevista, Honrado (2019) notifica,

[...] esses grandes compositores sinfónicos estão ligados à grandes volumes..., digamos, acústicos, só podem ser feitos aqui no CCB, e portanto, nós temos tido algumas óperas, por exemplo, lembro-me do ano passado *Tristão e Isolda* de Wagner que foi aqui feito,...e portanto, há algumas produções operáticas que também vem em virtude das condições que o CCB oferece serem melhores do que aquelas que o Teatro Nacional de São Carlos oferece.

Verifica-se, por outro lado, fora da categorização (espetáculos sinfónicos e operáticos) a importância das digressões em território nacional do Coro do São Carlos e da Orquestra Sinfónica Portuguesa no sentido do fortalecimento simbólico do Teatro junto à sociedade, atingindo públicos mais alargados. Tais práticas externas em seu conjunto tiveram em 2007 25 espetáculos; enquanto que em 2017 ocorreram 7 espetáculos em 6 teatros ou equivalentes por todo o país.

Dentre as práticas culturais externas ocorridas em 2017 duas têm especial relevo. A Formação Artística levada a cabo pelos Estúdios Victor Córdon e o Festival ao Largo. Ambas se situam como *outliers* do padrão de categorias utilizado para esta análise. De facto, os Estúdios Victor Córdon têm características próprias, bem como o conjunto de espetáculos desenvolvidos pelo Festival ao Largo. Estas práticas têm como parceria principal a Companhia Nacional do Bailado. Na verdade, constituem um ponto de interseção entre a CNB e o TNSC no que se refere às suas ações culturais. Além disso, instituições culturais fora da tutela do Opart também são parceiras de tais atividades. São, assim, possuidoras da marca de grande abertura à sociedade, levando ao fortalecimento institucional e patrimonial.

Os Estúdios Victor Córdon são um núcleo de criação que exerce um papel de formação e desenvolvimento artístico na área da dança e da música. Apesar do penúltimo objetivo ser hegemónico atualmente, também trabalha na transmissão de conhecimento à jovens músicos. Dessa maneira, reúne o TNSC e a Escola Superior de Música num projeto de potencialização de talentos musicais que são indicados por estas duas instituições. Esta experiência não se limita unicamente ao aprendizado na área específica da música. Como Graça (2020) explica, “[...] o intuito do programa é desenvolver o espírito colaborativo entre as diversas áreas das artes performativas [...]”, aumentando ao máximo as potencialidades criativas individuais. Neste caso, o Teatro é muito beneficiado em razão do largo conjunto de especialidades artísticas que são necessárias para a realização de espetáculos líricos; em especial os aspetos relativos ao trabalho dos jovens compositores. Tal projeto, criado em 2017 vem, nos últimos anos,

desenvolvendo aulas de música profissionalizantes, ensaios do Teatro Nacional de São Carlos, audições, entre outros. Uma de suas características principais é o trabalho colaborativo em rede entre várias instituições em vários níveis e sua forte abertura democrática à sociedade civil. Sendo um catalisador e incrementador das potencialidades artísticas da CNB e do TNSC.

O Festival ao Largo (FAL) já é uma prática cultural do Teatro Nacional de São Carlos consolidada e com amplo reconhecimento social, nacional e internacional. Com mais de dez anos de vida transformou-se em um evento aguardado em todos os verões. Este evento tem a capacidade de atualização de valores universais e é renovador, em grande medida, das práticas culturais que passam a ser realizadas em um outro contexto físico e para outros públicos. De facto, o FAL inaugurado em 2009 é representativo como:

[...] instrumento poderoso que são os festivais para a construção de um sentimento de pertença das populações aos locais simbólicos que conhecem e habitam, numa actualização permanente, logo contemporânea do valor simbólico do espaço urbano (VARGAS, 2012, pp. 117-118).

Percebe-se, segundo Nery (2020), que o FAL “Tem uma função de divulgação de música, essencialmente, música sinfónica ou coral sinfónica. Ou seja, é complementar daquilo que é a função fundamental do teatro que é a produção de ópera”. E de acordo com Moreira (2019): “[...] o São Carlos estava habituado a pedir para os mesmos ao longo de todos os anos. E, portanto, a abertura da casa a novos públicos teve várias iniciativas. Sendo que, eventualmente, a mais impactante terá sido o Festival ao Largo”.

De longe a mais significativa prática cultural externa, o FAL representa, em certa medida, uma síntese atualizadora e valorizadora do património duplamente qualificado, em termos materiais e imateriais que constitui o Teatro Nacional de São Carlos. Possui, por outro lado, um forte apelo para o conjunto da sociedade no que diz respeito ao exercício cultural ao ar-livre, valorizando ao mesmo tempo o espaço público como palco importante para a vida comunitária, neste sentido Fazenda (2019), comenta:

[...] é um momento de verão, de festival de verão que enriquece a cena artística da cidade no sentido em que apresenta um conjunto específico de estruturas associadas ao Opart com uma linguagem clássica ou com uma linguagem contemporânea (informação verbal)⁶.

⁶ Informação concedida pela Professora Doutora Maria José Fazenda em entrevista ocorrida na Escola Superior de Dança, Lisboa, em 6 nov. 2019 e 20 nov. 2019. Entrevistador: Klinger da Silva. Arquivo 1 .mp3 (12m58s). Arquivo 2 .mp3 (12m26s). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no apêndice B desta dissertação.

Reconhece-se que o Festival ao Largo é palco de múltiplas e variadas apresentações. Desde espetáculos protagonizados pela Orquestra Sinfónica Portuguesa, como pelo Coro e a Companhia Nacional do Bailado; além de parcerias com outros agrupamentos artísticos nacionais e internacionais.

Estabeleceu-se aqui, para efeito de análise, a observação relativa entre o ano de 2009 e 2018. Além de dados complementares (Desdobrável do Millennium Festival ao Largo 2018). De facto, em 2009 a quantidade total de espetáculos se situou em 14 sessões. Destas destacam-se a Ópera *Dido e Eneias* de Henry Purcell com uma única apresentação e o concerto *Carmina Burana* de Carl Orff (1895-1962), com duas sessões. Além deste, ocorreram 7 concertos, sendo dois sinfónicos. Além disso 4 espetáculos de teatro, notadamente 2 da peça *Recital e Tal* (textos satíricos/seleção de Nuno Artur Silva e Inês Fonseca Santos). Nota-se, evidentemente a quase totalidade de apresentações musicais. Quanto as parcerias, verificam-se neste ano com: o Teatro Dona Maria II; Teatro Oficina de Guimarães; Produções Fictícias; Grupo de Bailados Canora Turba; Escola de Música do Conservatório Nacional; Orquestra de Bandolins da Madeira.

Na temporada de 2018, manteve-se em relação a 2009 o mesmo número total de espetáculos, ou seja, 14. Este ano quase 100% das apresentações foram musicais. Dentre elas: *Carmina Burana*; *Quinta de Tchaikovsky*; *Do Rio à Broadway*; Orquestra Metropolitana de Lisboa; *Wagner, Bach e Strauss*; *Árias, Valsas e Canções*; Solistas de Lisboa; L.U.M.E; *Noites Russas*. Somente 3 foram de Dança, protagonizadas pela Companhia Nacional do Bailado. Já as parcerias foram firmadas com o Coro Juvenil de Lisboa; Orquestra Metropolitana de Lisboa; Orquestra do Conservatório Regional de Artes do Montijo e a própria CNB.

Observa-se que a característica relevante do festival é a sua flexibilidade da produção/realização de espetáculos eruditos e contemporâneos, no sentido de uma melhor aproximação do público em geral, não habituado à fruição da cultura cultivada. Trabalhando-se na perspetiva da captação de novos públicos, do fortalecimento do espaço público como dimensão sociocultural importante, da democratização do acesso, da valorização simbólica na direção da integração social e fortalecimento patrimonial do Teatro. A abertura do TNSC se dá dessa maneira em várias dimensões, dentre elas, no aspeto da interação e colaboração institucional, como também indo de encontro à sociedade; formando uma rede protetora e potencializadora do próprio equipamento cultural e patrimonial.

Diante do exposto, percebe-se que a transmissão de valores da cultura ocidental às novas gerações e à sociedade como um todo, por meio de um festival de música erudita, pode significar um forte fator de integração e coesão social. E que a amplificação do acesso à cultura,

levada a cabo pela exteriorização dos espetáculos, ou melhor, pela criação de uma nova forma de representação artística ao ar-livre em alternativa à tradição de fruição artes clássicas, normalmente feita em espaços formais e fechados; significa uma mudança profunda de perspetiva no desenvolvimento das práticas culturais de uma instituição secular e tradicional, como é o caso do Teatro Nacional de São Carlos. No seu conjunto, o Teatro de São Carlos, enquanto património nacional símbolo da transmissão cultural de elite e das práticas culturais tradicionais e enquanto instituição responsável pela transformação das práticas culturais, pelo conjunto destas ações, procura alargar os seus públicos e consolidar dessa forma a sua importância simbólica.

6 CONSEQUÊNCIAS DA RELAÇÃO DE INFLUÊNCIA MÚTUA

O trinómio Património Material - Práticas Culturais – Património Imaterial representa um processo dinâmico, singular e autotransformador de suas partes constitutivas. Estas dimensões ao se corresponderem recíproca e continuamente elevam-se em seu conjunto, com o passar do tempo, a patamares sucessivos e crescentes de interação, atualização e valorização. Movimento cíclico que associa a materialidade e a imaterialidade patrimonial com o exercício cultural. Tal dinamismo é tendencialmente estimulador da qualificação patrimonial e do aperfeiçoamento das atividades culturais, apesar da ocorrência de eventuais retrocessos que por si só não seriam capazes de colocar em risco a evolução do património e suas práticas associadas.

Neste sentido, o contexto político-social e cultural de cada época pode ser visto como um fator determinante na relação da sociedade com o património e suas práticas, estabelecendo condicionantes importantes para a interpretação dos mesmos, através da construção de certas narrativas sobre a herança patrimonial que nos foi legada, bem como o seu usufruto lúdico-educativo (SILVA, 2014).

O TNSC, por outro lado, possui uma grande força simbólica através de seus dois aspetos patrimoniais (material e imaterial). O monumento, por si só, possui um expressivo valor em termos socioculturais. Representa uma memória viva da história e da cultura nacional. Constatase, além disso, um outro aspeto fundamental que é ser palco de exercícios culturais portadores de valores relevantes da cultura ocidental, notadamente aqueles referentes à cultura erudita.

Neste sentido, não se entende a cultura erudita como manifestação diametralmente oposta e superior ao que é popular em termos simbólicos. Aqui, entende-se a cultura de forma não etnocêntrica e polarizada entre campos distintos, opostos e hierarquizados. Em que parcelas reduzidas da sociedade teriam o direito exclusivo e a condição singular de perceber e usufruir os bens e valores culturais superiores em detrimento da grande maioria de menor capital cultural (SANTOS, 1988). Dessa forma, entende-se a conceção de um todo cultural representativo do conjunto de vários setores que se comunicam entre si, entrelaçados simbioticamente e ao mesmo tempo de forma antitética. Nesta direção de ideias, as fronteiras entre as chamadas cultura cultivada, popular e de massas não se estabeleceriam, em termos conceituais, de forma rígida e hierárquica; partindo-se do entendimento que a realidade da cultura em qualquer sociedade é muito mais complexa, híbrida e diversificada do que esquemas conceituais idealmente pré-definidos possam conceber (SANTOS, 1988).

De facto, as atividades culturais realizadas pelo São Carlos em sua longa história de vida, e com mais ênfase nos últimos anos, têm demonstrado a sua variabilidade e diversificação, para além de espetáculos referenciados apenas na cultura erudita e voltados para poucos. A este respeito tem-se como exemplo importante a utilização do Teatro como espaço político e de diplomacia durante o período salazarista. Segundo Carvalho (1993), o Teatro transformou-se numa verdadeira “sala de visitas) do regime, além de revestir-se de uma imagem altamente elitista. Ir ao São Carlos tornou-se algo exclusivo, formal e “glamouroso”.

O TNSC teve sempre um acesso condicionado do ponto de vista socioeconómico. Mas verifica-se, por exemplo, o desenvolvimento de práticas culturais caracterizadas por um apelo menos exclusivo, proporcionadoras de um aumento significativo de receção, com todos os desdobramentos da captação positiva de maiores e novos públicos e a consequente valoração simbólica e material do património. Isto, obviamente, sem qualquer tipo de perda da missão lírica do Teatro e prejuízo de seus valores culturais tradicionais.

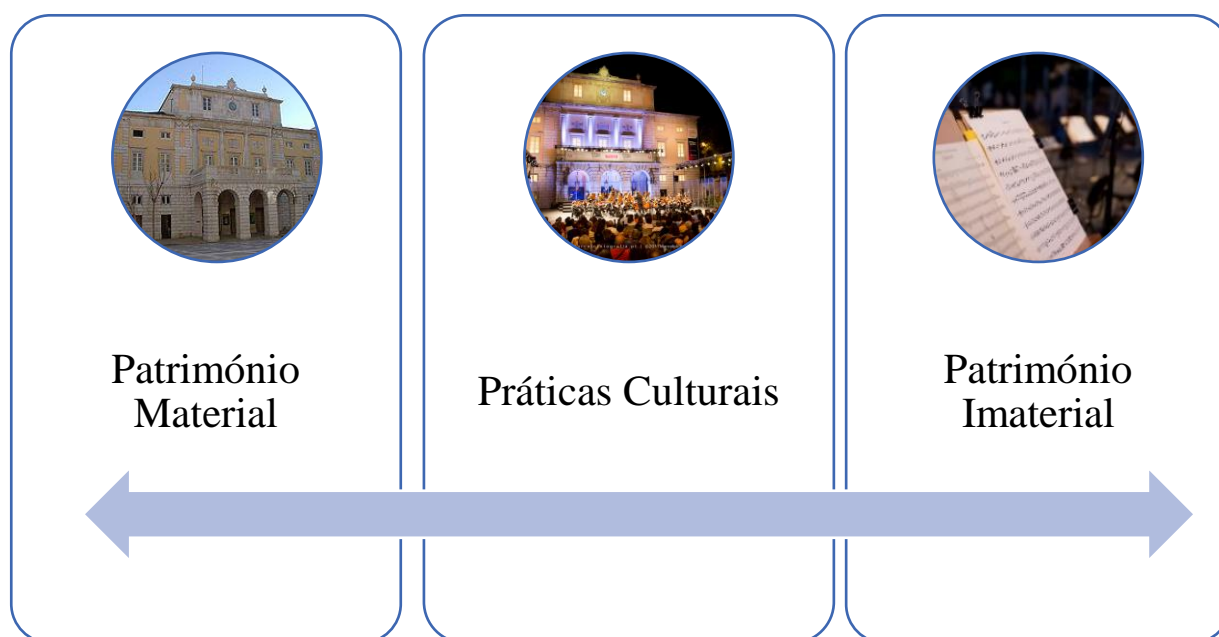
Percebe-se a este respeito que em fases históricas diferentes a visão constituída sobre épocas passadas e sua interpretação político-cultural refletida a partir da interpretação sobre os bens e os valores patrimoniais também são diversas. Dessa forma a conceção patrimonial desenvolvida e praticada por mais de quarenta anos de salazarismo é fundamentalmente diferenciada daquela vivenciada antes deste período e a partir da abertura democrática ocorrida na segunda metade dos anos setenta do século XX (SILVA, 2014).

De facto, no período ditatorial o Teatro São Carlos, utilizado pelo regime como um monumento enaltecendor da nacionalidade, tinha, em certa medida, através de suas práticas quase exclusivamente vivenciadas por uma elite social e política elementos socioculturais reforçadores da ideologia salazarista. Segundo Silva (2014, p.13), esta função estabelecida para o património “Era sobretudo a reconstrução da história nacional, no sentido adequado à interpretação ideológica, à narrativa do Regime”. No período democrático os desdobramentos socioculturais da relação entre património e práticas culturais relacionados ao Teatro São Carlos obedecem a uma dinâmica e lógica pautadas por um contexto sociopolítico em que a visão ou narração sobre o património são em essência culturalizadas, distanciando-se relativamente aos preceitos políticos-ideológicos como o fazia tão cabalmente o autoritarismo (SILVA, 2014).

Verifica-se que neste novo contexto então vivido pela sociedade o São Carlos com suas atividades passou a ter uma crescente atualização simbólica. Concorrendo para tal facto a gradual abertura do Teatro ao conjunto social. Aqui, a ligação dinâmica entre património e práticas tomaram um novo impulso, dessa vez na direção do alargamento das audiências, da

externalização de práticas internas, da multiplicidade de seu exercício cultural. A este respeito, de acordo com Silva (2014), a democracia trouxe uma nova visão patrimonial, superando-se a forte carga ideológica levada a cabo pelo regime antecedente e criou condições para o debate em sociedade sobre a especialização técnica no tratamento dos bens e valores patrimoniais, bem como consolidou a necessidade premente de amplificar socialmente a sua acessibilidade. É importante frisar que este novo direcionamento não se consubstanciou como algo destrutivo da estrutura patrimonial anterior, mas sim como uma evolução positiva. Desenvolvendo-se assim através do património em suas várias dimensões uma nova significação identitária que permitiu, por exemplo, que uma antiga casa de ópera secular continuasse a exercer um importante papel social integrador por meio das atividades culturais que lhes são concernentes. De facto, segundo Nery (2020) “[...] a função de um teatro de ópera é ser um espaço de apresentação divulgação e preservação e questionamento do património imaterial”.

Figura 1- Trinómio: Património Material- Práticas Culturais – Património Imaterial



Fotos: TNSC.pt e Marcelo Albuquerque Fotografia, 2020.
Autoria da Figura: Klinger da Silva, 2020

Deduzindo-se, de acordo com a figura 1 acima descrita, que as práticas, sejam elas internas ou externas ao Teatro, quando acionadas, criam um movimento reflexo enriquecedor sobre o próprio acervo patrimonial que, por sua vez, dinamiza e potencializa aquelas atividades. Constituem-se de certo modo ciclos em espiral património - práticas culturais - património; amplificando a valorizando estas dimensões referidas. Atualizando públicos já estabilizados,

atraindo novos públicos, facilitando e aprofundando a função lúdico-educativa da casa de espetáculos.

Observa-se que os patrimónios material e imaterial se transformam mutuamente. Movimento duplo e recíproco mediado pelas práticas culturais efetivadas. Neste processo ocorre tanto a atualização das atividades quanto do património, mantendo-se o essencial de seus bens e valores transmitidos por várias gerações. Como relata Nery (2020), a respeito das consequências materiais desta dinâmica, “[...] o facto de haver uma atividade constante por um lado desgasta o edifício, mas por outro lado contribui para que ele seja preservado”. Nota-se que durante toda a sua história o TNSC foi impactado em seu conjunto arquitetónico pelas necessidades específicas de conservação. Adaptações materiais decorrentes, em grande medida, do desenvolvimento das próprias atividades culturais do Teatro. Estas levaram a transformações tanto de sua infraestrutura básica quanto de aspetos mais visíveis ao público relativos à produção/fruição das artes do espetáculo. Tais mudanças estruturais são condicionadoras da continuidade do TNSC como um espaço cultural vivo durante mais de dois séculos de existência.

A vida da instituição foi marcada por alguns momentos passageiros de inatividade. Tais factos se deveram à necessidade de grandes intervenções de conservação e restauro. Estes casos são reveladores do acúmulo de atualizações materiais e das práticas não efetivadas ao longo do tempo por diversos fatores relacionados à gestão institucional e que tiveram de ser levadas a efeito em ocasiões específicas. Ao término destas reformas o processo dinâmico património material - práticas culturais - património imaterial ganhou novos impulsos, alargando consideravelmente a funcionalidade do Teatro e a sua preservação patrimonial.

Percebe-se que a evolução do acima referido movimento cíclico provocou uma gradual abertura do Teatro a setores mais amplos da sociedade. Isto, de certo modo, como já referido anteriormente, fortaleceu ainda mais a instituição na medida em que um número crescente de pessoas se vê representado e identificado com a casa de espetáculos. O incremento e a diversificação das práticas, a democratização do acesso, a captação de novos públicos, etc. são fatores positivos que corroboram aquela sucessão gradual de transformações cíclicas favoráveis.

No processo de evolução em espiral do ciclo património material - práticas culturais - património imaterial houve um momento que representou um ponto de inflexão, uma grande intensificação deste processo, devedora em certa medida da mudança fundamental do contexto sociopolítico nacional ocorrida a partir do processo da abertura democrática originária da

revolução de abril. Podendo-se até dividir a história do Teatro, em termos da relação de influência mútua entre práticas e património, em dois períodos distintos. Um antes e um depois à inauguração do Festival ao Largo. Aqui referimos nesta abordagem com mais ênfase este evento pela sua relevância nas grandes mudanças ocorridas através do mesmo no que diz respeito aos exercícios culturais do Teatro, notadamente, aqueles relacionados as suas atividades externas, portadoras de desdobramentos ou consequências variadas e importantes para o São Carlos e a sociedade.

Este Festival representa uma transformação profunda da forma de funcionamento do Teatro Nacional de São Carlos e da sua relação com a comunidade em geral. Pela primeira vez, em uma escala jamais vista, o Teatro assumiu o compromisso de desenvolver atividades na sua envolvente física imediata e na sua integração sócio urbanística com a cidade de Lisboa. Neste sentido a instituição, mais intensamente, começou a ultrapassar a imagem elitista tão consolidada ao longo de anos. Ao externalizar as atividades de maneira democrática elevou, consideravelmente, a sua valorização institucional e patrimonial.

Desde a sua temporada inaugural o FAL mobilizou muito a sociedade. Levando ao largo milhares de pessoas durante os verões em que ocorreram todas as suas edições. Demonstrando o importante impacto social advindo deste projeto estratégico. As metas da captação de novos públicos e de democratização do acesso começavam a ser atingidas com sucesso desde os primeiros momentos. Concorrendo para possíveis despertar e fidelização do grande público na fruição cultural a partir da casa de ópera. Rompendo, dessa forma, com um hábito secular de produção/realização de espetáculos para um público reduzido e com alto capital cultural. No Largo, as diferenças de idade, classe, grupo de interesse, gênero, nível de escolaridade, etc., convergiram em harmonia para um ponto ótimo de fruição coletiva de obras de arte clássicas e contemporâneas constantes nas várias programações do evento.

Um outro aspeto não menos importante foi a realização destas atividades externas com fortes e diversificadas parcerias. Valorizando-se, também, a cena artística local. É de se notar que o trabalho realizado em conjunto com outras instituições e grupos artísticos, além de enriquecer o festival, propicia uma maior integração e cooperação cultural. Revela-se, desta forma, que contemporaneamente já não é mais possível uma instituição cultural como o Teatro Nacional de São Carlos continuar fechada em si mesma sem diversificar suas parcerias artísticas e institucionais para o cumprimento de sua missão. Tal funcionamento em rede incrementa ainda mais o vínculo de reciprocidade entre os bens/valores patrimoniais e os exercícios culturais. Impactando favoravelmente a sociedade e a Instituição.

De facto, os desdobramentos sobre o património vão além daqueles estritamente relacionados às práticas intramuros. Atividades que são realizadas externamente também impactuam fortemente o imaginário da coletividade a respeito da casa de espetáculos. Neste sentido, há uma valorização simbólica decorrente do exercício cultural que vai além das fronteiras físicas de seu conjunto arquitetónico. Em certa medida, isto é observado quando analisamos o Festival ao Largo, evento cultural que é fruto do movimento de externalização das práticas internas. Realizado ao ar livre, de forma gratuita, no espaço público fronteiro ao conjunto arquitetónico e com um público numeroso e diversificado, tornou-se uma marca de sucesso, além de aumentar a legibilidade territorial, reforçando o ideário positivo de cultura e lazer para a sociedade e visitantes sobre o bairro do Chiado.

Verifica-se a este respeito, segundo Bernardes, Oliveira e Moreira (2014), que o património influencia positivamente o ambiente ao qual se integra. Ocorrendo este efeito social e economicamente por meio da sua identidade cultural ou simbólica. Representado este processo um dinamismo territorial em consonância com o turismo e a experiência vivida pelos próprios residentes locais em tal espaço geográfico. Neste sentido, o Teatro Nacional São Carlos, através de suas práticas culturais e simbolismo patrimonial exerce, em certa medida, uma influência sobre o território em que se situa. Segundo os autores Bernardes, Oliveira e Moreira (2014, p. 73):

[...] a área do Património gera externalidades positivas, arrastando a dinamização de atividades não especificamente culturais mas complementares, tais como alojamento, restauração, transportes, comércio local e demais serviços e produtos anexos ao turismo.

Percebe-se, de acordo com estas ideias, que o TNSC colabora de maneira importante para o desenvolvimento socioeconómico e cultural do bairro tradicional do Chiado. Ou seja, ao estar inserido numa região com uma alta e múltipla dinâmica de práticas culturais (sejam elas de perfil mais popular ou mais erudito), sendo identificada como um “bairro-cultural” e espaço de convivialidade intelectual, além de importante área de serviços e negócios (COSTA, 2002), o Teatro contribui através de suas práticas para o incremento destas características acima referidas. A este respeito Costa (2002, p.387) notifica que:

[...], estas actividades podem contribuir para fomentar competitividade e desenvolvimento territorial das formas mais diversificadas, desde a criação de emprego ou de valor económico à renovação urbana, desde a integração de segmentos sociais desfavorecidos à possibilidade de preservação da memória e da identidade colectiva.

De facto, o Teatro ao realizar suas atividades, sejam elas internas ou externas, desenvolve, em certa medida, um efeito sinérgico com o território reforçando o comércio local, notadamente a restauração, valorizando também a imagem cultural e histórica do bairro. Acompanhando, por outro lado, a tendência da região na “[...] capacidade que tem demonstrado de atrair e promover o aparecimento de novas actividades culturais, de procurar continuamente a criatividade e a inovação, [...]” (COSTA, 2002, p. 398). Como pode ser verificado com a criação do FAL e a diversificação das práticas internas do Teatro.

Nota-se, por outro lado, que o incremento de parcerias na produção/realização externa de espetáculos, a exemplo de digressões nacionais e mesmo internacionais, são fatores otimizadores da missão institucional do Teatro. E estes êxitos culturais demonstram bem a força simbólica que o São Carlos representa. De facto, esta força, explica em grande medida o sucesso alcançado por vários projetos culturais efetivados.

Nota-se, assim, o impacto positivo da relação do São Carlos com determinadas instituições culturais. Aqui, notadamente, destacam-se a Companhia Nacional do Bailado, os Estúdios Victor Córdon e o Centro Cultural de Belém. No primeiro caso configura-se uma importante associação sob a tutela do Opart. No segundo caso uma parceria à semelhança com a CNB, cuja função essencial é a formação do corpo artístico do São Carlos. E em terceiro lugar desenvolve-se uma não menos importante parceria com o CCB no que diz respeito a realização de espetáculos líricos e sinfónicos. Tais associações propiciam às entidades culturais envolvidas o desenvolvimento de suas missões específicas e também das instituições parceiras. Havendo um incremento considerável de suas ações no campo cultural.

O Teatro, em certa medida, foi um grande palco de efetivação ou expressão de representações sócio-político-culturais. Durante sua trajetória de vida são inúmeros os exemplos a este respeito. Neste espaço se deram importantes eventos da vida nacional. Constatando-se, dessa maneira, que o Teatro desde sua origem é muito mais que uma casa de ópera. Ou seja, constitui-se, através de suas práticas culturais, num forte fator de sociabilidade de setores importantes da sociedade. E que na atualidade tal função vem sendo gradualmente amplificada pelas eventuais medidas estratégicas de democratização do acesso. Este fator alargado de integração social é um desdobramento efetivo das suas potencialidades socioculturais originárias e do acúmulo histórico das múltiplas possibilidades de valorização cultural. Percebe-se, assim, um crescente e contínuo aumento do valor simbólico do Teatro ao longo dos anos por parte da sociedade, com desdobramentos culturais e sociais impeditores ou amenizadores das condições contemporâneas disruptivas da vida social.

Este caminho, entretanto, não é completamente isento de percalços, notadamente, os relativos ao contexto orçamentário-financeiro, político-administrativo e de produção artística. De facto, mesmo com estas dificuldades de percurso as atividades culturais desenvolvidas nos últimos anos pelo São Carlos contribuíram, de certa forma, para uma mudança relativa da percepção social que se tem sobre o papel de uma instituição cultural centenária, em particular, e de outras grandes instituições culturais em geral.

A repercussão da relação de influência recíproca entre património e práticas extrapola de alguma maneira o âmbito específico do Teatro Nacional de São Carlos. Configurando-se num efeito cultural importante sobre todo o tecido social. Demonstrando sua forte inserção na vida comunitária. Seu papel integrador como símbolo sociocultural, guardião da memória coletiva e difusor de valores essenciais para as atuais e futuras gerações. E, portanto, o trinómio património - práticas culturais - património além de transformar a própria instituição em suas várias dimensões é um contributo positivo para o desenvolvimento social, económico e cultural.

A dimensão simbólica, por outro lado, que envolve o património e suas práticas culturais representa um conjunto de condições ambientais que, em certa medida, dinamiza, potencializa e estabelece as circunstâncias segundo as quais se operacionaliza a relação de influência mútua entre ambos. Ambiente este que é orientado por uma determinada matriz cultural relacionada a um contexto histórico, político, económico e social.

De facto, a este respeito, verifica-se que preferências, análises, proposições, teorias, etc. inerentes a um certo universo simbólico, no caso a cultura erudita e contemporânea ocidental, são significativas para elaboração de ideias e modos de proceder de agentes diretamente ou indiretamente envolvidos no campo cultural. E, portanto, infere-se que considerações sobre o património e suas práticas refletem de certo modo visões predeterminadas do mundo da cultura.

Percebe-se, dessa forma, que ocorre um conjunto de referências patrimoniais e culturais importantes. Um exemplo elementar é a ideia de “democratização cultural”. Fator que, após a revolução de 25 de abril, transformou-se num valor importantíssimo para agentes e instituições culturais, como também, para sociedade em seu conjunto. Segundo Nery (2020), democratizar a cultura em termos de acessibilidade e fruição é uma obrigação governamental fundamentada naquilo que preceitua a constituição. Neste sentido, o amplo e livre usufruto da arte, bem como, dos bens e valores patrimoniais, através das várias formas de exercício cultural contribuiriam para o aprofundamento e desenvolvimento da democracia e da sociedade. De facto, segundo Fazenda (2019), seguindo essa linha de raciocínio, as formas de arte performativa (em especial o bailado) podem concorrer para o aperfeiçoamento de visões sobre a realidade, além de ser um

canal revelador de sentimentos e pensamentos dos indivíduos e da coletividade constituída por seus diversos agrupamentos sociais. Tal expressividade poderia ter a capacidade de promover a atualização estrutural e cultural da própria sociedade.

Vê-se, que estratégias desenvolvidas de captação, renovação e ampliação de públicos vão, tendencialmente, na direção do fortalecimento da democracia, vida social e instituições culturais. Nota-se, segundo Honrado (2019), que tal tendência de aprofundamento democrático em termos culturais teve um importante ponto de inflexão ao longo da última década do século passado quando o país se integrou à União Europeia; momento inicial de forte intercâmbio internacional e intenso posicionamento no cenário cultural continental e mundial.

É neste quadro sociocultural específico que se constituem referências, dentro de um contexto relativamente fechado e sofisticado, onde certos valores e objetos relacionados ao património cultural são realçados. E que possibilitam entender-se como este ambiente posiciona a compreensão da comunidade que pensa e faz cultura. Existindo, a este respeito, um conjunto de fatores pessoais e coletivos que determinam as escolhas culturais desta comunidade em questão.

Nota-se, por outro lado, que dentro de um certo elenco de considerações pautadas pela referida matriz cultural ao se analisar o Teatro Nacional de São Carlos existe, no geral, uma apreciação positiva, havendo críticas construtivas, acerca deste património material e imaterial da nação portuguesa. Segundo Nery (2020), o teatro constituiu-se a partir do momento em que foi criado na maior e mais importante sala para óperas portuguesa e que durante toda sua história realizou atividades artísticas, seja por iniciativa própria seja em associação com instituições parceiras. Para Moreira (2019) o São Carlos possuiria a característica de ser capaz de resistir e sobreviver às crises de toda ordem fortalecendo-se, além de preservar desde a origem o seu conjunto arquitetónico. Percebe-se, dessa forma, a existência de um simbolismo que esta sala de ópera encerra, representativo de uma segurança sociocultural e identitária em uma época em que tudo é efêmero e fluído.

Nota-se, por outro lado, que o TNSC segundo Moreira (2019) e Carvalho (2020) possui um perfil elitista que poderia ser superado se fosse colocada em prática uma série de planos na perspetiva da superação desse fator limitante do acesso, com a consequente amplificação e diversificação de seu público. Tais medidas, como referidas nesta abordagem em capítulos anteriores, foram tomadas em parte nas últimas décadas vividas pela instituição, o que certamente colaborou para a mudança gradativa do conceito sobre o teatro.

Percebe-se, assim, que um outro exemplo de visão comum, a partir do ambiente cultural vivenciado, é aquele referente ao desenvolvimento de uma prática levada a cabo nos últimos anos pelo São Carlos que é o Festival ao Largo. Aqui é unânime a avaliação positiva da sua conceção e consecução. Chegando-se a consideração de que tal projeto proporcionou uma favorável reavaliação da imagem do teatro por parte da sociedade. Nesta direção, segundo Moreira (2019), o FAL foi uma ação de impacto social constitutiva de um conjunto de medidas estratégicas cujo objetivo era a democratização e renovação de audiências do teatro. E de acordo com Nery (2020) este é um festival que não substitui a missão operática do São Carlos, mas que assume um papel de complementaridade à esta função principal além de cumprir um grande papel no tocante a utilidade pública da instituição. Segundo Fazenda (2019) esta festividade contribui para o enaltecimento das instituições associadas na sua produção e realização e amplificação de seus respetivos públicos. E, segundo Graça (2020), o FAL por sua importância junto à sociedade já está estabelecido na programação cultural anual da cidade e do país.

E, a seguir esta ordem de ideias, é possível constatar um quarto exemplo de apreciações de dimensão cultural que, em certa medida, afetam a relação de influência mútua entre património e práticas culturais. São na verdade escolhas de comunidades afins ao património, partilhadas e transmitidas segundo valores que estão além da recreação e do contentamento imediato. Logo, existe uma série de referências de autores, artistas e obras que valem à pena serem destacadas, pois aqui se encontram, em certa medida, dimensões patrimoniais relevantes.

No tocante as artes performativas, em especial a dança, Graça (2020) e Fazenda (2019), consideram como autores/coreógrafos fundamentais para o bailado nacional e internacional: George Balanchine (1904-1983), Marco Goecke, Iraxte Ansa, Igor Bacovich, Alexander Heckman, além de coreógrafos e bailarinos, como: David Zambrano, Mikhail Barishnikov, Anne Teresa Keermaeker, Manuel Legris, Lyudmila Semenyaka e um valoroso jovem coreógrafo português autor da revista *Correia* chamado João dos Santos Martins. Destaca-se, neste campo da arte performativa, os seguintes festivais: Dias de Dança, Temps D'images, Boca, Alcantara e Cumplicidades do Porto. Já, segundo Honrado (2019), numa outra perspetiva performativa se destacam os festivais Europália do início dos anos noventa, o festival Encontros ACARTE dos anos oitenta, Os Dias da Música e La Foulle Journée. Para Honrado (2019), no tocante a cultura cultivada são referenciáveis compositores da música erudita, como: Ludwig Van Beethoven (1770-1827), Richard Wagner, Gustav Mahler (1860-1911) e Georg Friedrich Händel (1685-1759) com sua grande obra *O Messias*.

Verifica-se, ainda, outras referências como as feitas por Nery (2020) em termos de autores da música clássica, como: Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Vincenzo Bellini (1801-1835), Giuseppe Verdi, Richard Wagner e Johann Strauss (1825-1899). Como também o destaque de Carvalho (2020) para os autores Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893) e Ottorino Respighi (1879-1936) e suas respectivas obras *O Lago dos Cisnes* e *A Bela Adormecida*. Bem como o quadro referencial de Fazenda (2019) e Heller-Lopes (2020) com as obras e respectivos autores: *Raymonda* de Balanchine e *Dido e Eneas* de Henry Purcell.

De facto, percebe-se que é principalmente no contexto da cultura erudita ocidental que se encontra uma esfera cultural padronizadora de percepções, gostos, preferências e escolhas, pertencentes a uma comunidade patrimonial relevante para o entendimento sobre aspetos que caracterizam ou fundamentam o sentido da relação de influência mútua entre o património em suas várias dimensões e as práticas culturais a ele vinculadas. Logo, reconhecer a democracia enquanto elemento essencial para a transmissão e receção de valores culturais, considerar a importância patrimonial (material e imaterial) de uma instituição teatral memorável pertencente à sociedade, dar relevância a um exercício cultural transfigurador do imaginário sobre esta mesma instituição e modificador do cenário cultural e artístico, demonstrar uma visão cultural comunitária através de obras, autores e artistas relacionadas à arte erudita, são considerações fundamentais para a devida percepção do ambiente cultural no qual se insere a relação de influência mútua entre património e atividades culturais

Conclui-se, dessa forma e de acordo com essa ordem de ideias, que são múltiplas e diversificadas as consequências da relação de reciprocidade entre património e práticas culturais. Evidenciando-se que este processo evoluiu com a própria história do Teatro, transformando-se e também transformando a realidade social.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nestas considerações finais procura-se alinhar o final do trabalho com os correspondentes objetivos geral e específicos, hipótese e questão norteadora da análise. Recapitulando, em breves linhas, os resultados alcançados e procurando-se demonstrar quais proposições abordadas se confirmam e como se ratificam.

O presente trabalho se estrutura a partir de uma fundamentação teórica sobre o património, sua evolução em termos conceituais e institucionais e as práticas culturais, em especial, a atividade sazonal que é o festival, além da análise do conceito de tradição. Apresentando-se assim um conjunto panorâmico de ideias que embasam o estudo de caso do São Carlos. Considerando-se os diversos pontos de vista sobre o património e as práticas culturais a ele vinculadas. Apresenta-se, dessa forma, aspetos atualizadores e valorizadores das atividades culturais (internas e externas) e do Património (material e imaterial). Demonstrando-se como a relação de influência mútua entre as duas citadas dimensões é potencializadora da transformação institucional, patrimonial e do exercício cultural.

Neste sentido, argumenta-se que a relação de influência recíproca se dá por meio de um processo dinâmico singular baseado no trinómio património- práticas culturais- património. Tal sistema se constitui em ciclos sucessivos, a partir do valor simbólico efetivo e original representado pelo património material (conjunto de bens móveis e imóveis) do Teatro Nacional de São Carlos. E que, por meio das atividades culturais internas e externas, há uma transformação do próprio património na dimensão imaterial. E, também, argumenta-se que existe um movimento reflexo e interativo, valorizando-se as próprias práticas culturais e por consequência o património material.

Verifica-se, de acordo com o exposto acima, que a prática ou atividade cultural mais representativa e paradigmática na perspetiva da valorização patrimonial do TNSC é o Festival ao Largo. O FAL ao realizar-se propiciou o fortalecimento do valor simbólico e material do Teatro. Transformou a imagem estabelecida socialmente de ser o São Carlos um teatro de elite, ao agir no sentido de uma grande abertura do Teatro para o conjunto da sociedade. Deu uma nova dimensão para o espaço público que se situa na envolvente de seu conjunto arquitetónico, na direção de torná-lo um ambiente de reflexividade individual e coletiva sobre a vida em sociedade em função do usufruto lúdico e educativo de grandes obras artísticas eruditas e contemporâneas da cultura universal. Além de impactar positivamente a cena artística local e

outras instituições culturais. Neste sentido, os bens e valores patrimoniais representados pelo TNSC se valorizaram imensamente.

Considera-se, por outro lado, que a acima referida evolução processual contribuiu para as várias transformações e atualizações sofridas tanto por parte do conjunto arquitetónico e outros bens materiais do Teatro, quanto ao que se refere ao património imaterial que o mesmo abarca; através das muitas atualizações ocorridas em seu próprio exercício cultural. Aqui observa-se que com o passar dos anos as práticas culturais se ampliaram, diversificaram-se e externalizaram-se. Colocando, dessa maneira, o Teatro em níveis sucessivos de valorização patrimonial e simbólica. Em certa medida, tal facto corresponde à noção de poder simbólico elaborada por Bourdieu (2020) no que diz respeito à edificação de novas interpretações sobre o mundo e a realidade social e, segundo Habermas (1981), à amplificação das possibilidades de fruição do património cultural erudito por parte da maioria da sociedade, fortalecendo-se a reflexividade pessoal e comunitária.

De facto, este movimento dinâmico e em espiral tem vários desdobramentos; entre eles, o social e o institucional. E aqui dá-se ênfase, por outro lado, que o TNSC é uma instituição cultural fortemente ancorada na sociedade. E tudo o que acontece em seu âmbito de atuação é reflexo do ambiente social, como também reflete sobre o espaço comunitário. Dessa forma as suas práticas culturais, sejam elas as mais restritas ou as mais amplas, internas ou externas, contribuem significativamente para o acúmulo do capital cultural individual e coletivo, assumindo um papel integrador do conjunto social, através da disseminação de importantes valores culturais, além de trabalhar no sentido da consolidação da memória da sociedade e do enaltecimento do património secular.

Em termos institucionais, verifica-se que ocorrem consequências não menos marcantes como o fortalecimento da própria casa de espetáculos no circuito cultural nacional e da rede de parcerias estabelecidas com outras instituições e/ou grupos artísticos. Empregando-se como referência básica a associação com a Companhia Nacional do Bailado, os Estúdios Victor Córdon e o Centro Cultural de Belém. Tais parcerias são possibilitadoras das digressões nacionais e internacionais, das práticas culturais relativas à missão da instituição e da oferta variada de práticas facilitadoras da captação e fidelização de novos públicos de acordo com as estratégias de democratização do acesso. Logo, jogando um papel positivo na identificação da sociedade com o Teatro e contribuindo para sua própria proteção diante das vicissitudes decorrentes do contexto económico, político e social.

Demonstra-se, por outro lado, que o património e suas práticas, no caso do Teatro São Carlos, colaboram para a atribuição de valor ao espaço geográfico no qual se insere a casa de espetáculos. Conjunto arquitetónico e património cultural imerso na imagética do tradicional bairro do Chiado, o São Carlos é proporcionador de um incentivo à fruição lúdica-educativa que este sítio oferece, tanto para a população residente quanto para aqueles que estão em trânsito em visitas turísticas. Contribuindo, em certa medida, para o desenvolvimento socioeconómico. Tal facto é visivelmente constatado durante os verões com a realização do Festival ao Largo. Atividade multitudinária, expressiva da interação ótima entre a sociedade e a instituição, conferindo ao território uma importante legibilidade.

Já no que se refere às práticas culturais internas e externas, apresenta-se um elo comum entre ambas que são os próprios bens e valores patrimoniais. As práticas intramuros desenvolvem-se em um ambiente, em grande medida, condicionado pelos limites físicos e funcionais da casa de espetáculos e pela alta fidelização do público, notadamente, para os espetáculos líricos, levando-se também em conta as estratégias desenvolvidas para uma maior democratização do acesso nos últimos anos. E em contrapartida, as práticas externas, embora com menos ênfase nos espetáculos operáticos, são catalisadoras de maiores e variados públicos. E proporcionam uma quebra tendencial da imagem elitista da casa de óperas.

E ainda com relação às atividades exercidas pelo teatro, percebe-se que o grau de afinidade ou vinculação estreita com o património representado pelas mesmas não é fator determinante de valorização maior ou menor do património. Todas, neste caso, em sua diversa gama são fundamentais para a agregação de valor simbólico. Tanto uma visita guiada ou uma exposição quanto a encenação de um espetáculo de ópera contribuem significativamente para a relevância patrimonial. Os primeiros colaborando com a divulgação, formação e fortalecimento da memória. E o segundo cumprindo a missão última de produção/realização artística. Verifica-se, notadamente, que as diferentes práticas culturais são variadas e complementares entre si e tal facto também é observado no plano interno e no plano externo de atuação dessas atividades. Dessa forma, as práticas externas dão visibilidade e novos significados ao que acontece internamente na casa de óperas, disseminando valor simbólico e criando uma possível fissura no hermetismo do Teatro.

Nesta abordagem deu-se ênfase na evolução histórica, social e cultural do património e práticas vinculadas na esteira do relacionamento de influência recíproca entre ambos. A partir do questionamento das consequências ou desdobramentos possíveis da relação entre estas duas esferas. Chegando-se a conclusão de que o património impactua como também é fortemente

impactuado pelas práticas culturais a ele vinculadas. Tal interação processual dinâmica é portadora de consequências materiais e simbólicas em vários níveis, nomeadamente: patrimonial, cultural e social.

Este processo, que teve sua origem na fundação do Teatro, passou por várias fases históricas e contextos sociais, administrativos e econômicos. Preservando sua capacidade de valorização e atualização em harmonia com a tradição cultural que a instituição representa. O São Carlos mudou ao longo dos anos, mas manteve o essencial em termos materiais e imateriais. Transformando-se e transformando a vida em sociedade. Promovendo a coesão social e construindo possibilidades de desenvolvimento através do cultivo e difusão cultural.

De facto, percebe-se que o património pode e deve ser valorizado por um conjunto de atividades culturais associadas, estabelecendo-se um vínculo potencializador que com o passar do tempo pode contribuir significativamente para o desenvolvimento cultural com todos os desdobramentos positivos que tal facto propicie. Logo, as práticas culturais relacionadas ao património, em movimento, permitem conquistas socioculturais importantes.

REFERÊNCIAS

- ALSAYYAD, Nezar. *The end of tradition, or the tradition of endings?* In: ALSAYYAD, Nezar (ed.). *The end of tradition?* London: Routledge, 2004.
- AMENDOEIRA, Ana Paula. *Património inclusivo: das expectativas aos desafios*. In: CUSTÓDIO, Jorge (coord.). *100 anos de património: memória e identidade*. Portugal 1910-2010. 2 ed. Lisboa: IGESPAR, I.P.: Palácio Nacional da Ajuda, 2011. p. 303-311.
- ARIÑO VILLARROYA, Antonio. *Cultura mediada, diversidade e estratificação social para uma sociologia das práticas culturais em Espanha*. In: SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos; PAIS, José Machado (org.). *Novos trilhos culturais: práticas e políticas*. Lisboa: ICS, 2010. p. 193- 215.
- BABELON, J. P.; CHASTEL, André. *La notion de patrimoine*. Paris: Éditions Liana Levi, 2010.
- BARRANHA, Helena (org.). *Património cultural: conceitos e critérios fundamentais*. 1 ed. Lisboa: IST Press: ICOMOS-Portugal, 2016. E-book. Disponível em: https://www.academia.edu/30225795/Património_Cultural_conceitos_e_critérios_fundamentais. Acesso em: 15 jul. 2020.
- BÉGHAIN, Patrice. *Patrimoine, politique et société*. Paris: Presses de Sciences Po, 2012.
- BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *O real teatro de S. Carlos de Lisboa: desde a sua fundação em 1793 até a actualidade*. Estudo histórico. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1883. E-book. Disponível em: https://archive.org/details/gri_33125008466464/page/n27/mode/2up. Acesso em: 16 jul. 2020.
- BERNARDES, João Pedro; OLIVEIRA, Luis Filipe; MOREIRA, Ricardo (coord.). *Património e Território*. Universidade do Algarve, 2014. E-book. Disponível em: <https://www.igac.gov.pt/documents/20178/558387/patrimonio++territorio.pdf/6674a804-16ed-4c2f-a253-369dea671e0e>
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1989. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0BxgqoVhThgkqMnh5UUtoOHZrTFE/edit>. Acesso em: 16 jul. 2020.
- CARMO, Maria de Aires Silva. *Coleções patrimoniais e instituições de memória em Portugal: reflexão sobre o seu protagonismo na construção de património*. 2019. Dissertação (Mestrado em Património) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/89160>. Acesso em: 07 nov. 2019.
- CARNEIRO, Luís Soares. *O expoente dos teatros “à italiana” em Portugal*. In: MASCARENHAS-MATEUS, João; VARGAS, Carlos (ed.). *São Carlos um teatro de ópera para Lisboa: património e arquitetura do teatro nacional de São Carlos*. Lisboa: INCM: Teatro Nacional de São Carlos, 2014. p. 127-147.

CARVALHO, António Sérgio Rosa de. *Uma descoberta dos interiores*. In: MASCARENHAS-MATEUS, João; VARGAS, Carlos (ed.). *São Carlos um teatro de ópera para Lisboa: património e arquitetura do teatro nacional de São Carlos*. Lisboa: INCM: Teatro Nacional de São Carlos, 2014. p. 179-223.

CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar é morrer ou o teatro nacional de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: INCM, 1993.

CENTENO, Maria João Anastácio. *As organizações culturais e o espaço público: a experiência da rede nacional de teatros e cineteatros*. 2010. Dissertação (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas- Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.21/7575>. Acesso em: 30 abr. 2020.

CHOAY, Françoise. *Alegoria do património*. Lisboa: Edições 70, 2015.

COMMINS, Daniel E. *A recuperação das condições acústicas*. In: MASCARENHAS-MATEUS, João; VARGAS, Carlos (ed.). *São Carlos um teatro de ópera para Lisboa: património e arquitetura do teatro nacional de São Carlos*. Lisboa: INCM: Teatro Nacional de São Carlos, 2014. p. 279-297.

CONDE, Idalina. *Arte, cultura, criatividade: diferentes narrativas*. In: SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos; PAIS, José Machado (org.). 1 ed. Lisboa: ICS, 2010. p. 121-134.

CORREIA, Miguel Brito. *Convenções e recomendações internacionais*. In: CUSTÓDIO, Jorge (coord.). *100 anos de património: memória e identidade. Portugal 1910-2010*. 2 ed. Lisboa: IGESPAR, I.P.: Palácio Nacional da Ajuda, 2011. p. 243-245.

COSTA, Pedro. *A cultura em Lisboa: competitividade e desenvolvimento territorial*. 1 ed. Lisboa: ICS, 2007.

COSTA, Pedro. *As atividades da cultura e a competitividade territorial: o caso da área metropolitana de Lisboa*. 2002. Tese (Doutorado em Planeamento Regional e Urbano) – Universidade Técnica de Lisboa. Instituto Superior de Economia e Gestão, Lisboa, 2002. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.5/8498>. Acesso em: 15 jul. 2020.

COSTA, Pedro (coord.). *Estratégias para a cultura da cidade de Lisboa 2017*. Lisboa: Dinamia'CTE: ISCT-IUL: FCT: Instituto Sociologia – U. Porto: Câmara Municipal de Lisboa, 2017. Disponível em: https://www.lisboa.pt/fileadmin/cidade_temas/cultura/documentos/ESTRATEGIA_CULTURA_LISBOA_2017 Acesso em: 28 jul. 2020.

CRESPI, Franco. *Manual de Sociologia da Cultura*. 1 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

CUSTÓDIO, Jorge. *A obra patrimonial da primeira república (1910-1932)*. In: CUSTÓDIO, Jorge (coord.). *100 anos de património: memória e identidade. Portugal 1910-2010*. 2 ed. Lisboa: IGESPAR, I.P.: Palácio Nacional da Ajuda, 2011a. p. 85-104.

CUSTÓDIO, Jorge. *Globalização e património cultural*. In: CUSTÓDIO, Jorge (coord.). *100 anos de património: memória e identidade*. Portugal 1910-2020. 2 ed. Lisboa: IGESPAR, I.P.: Palácio Nacional da Ajuda, 2011b. p. 346-348.

CUSTÓDIO, Jorge. *Os “amigos dos monumentos” e o elitismo patrimonial*. In: CUSTÓDIO, Jorge (coord.). *100 anos de património: memória e identidade*. Portugal 1910-2010. 2 ed. Lisboa: IGESPAR, I.P.: Palácio Nacional da Ajuda, 2011c. p. 57-62.

CUSTÓDIO, Jorge. *Sociedade das nações, Portugal e a carta de Atenas*. In: CUSTÓDIO, Jorge (coord.). *100 anos de património: memória e identidade*. Portugal 1910-2010. 2 ed. Lisboa: IGESPAR, I. P.: Palácio Nacional da Ajuda, 2011d. p. 131-135.

DAMMANN, Christoph. Oper in Lissabon. *Chaussee Zeitschrift für Literatur und Kultur Heft*, Pfalz, Bezirksverband Pfalz, Nr. 44, Februar 2020, p. 106-114.

EISENSTADT, S. N. Cultural tradition, historical experience and social change: the limits of convergence. *The Tanner Lectures on Human Values*. The University of California, Bekerley, May 1-3, p. 441-505, 1989. Disponível em: https://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/e/eisenstadt90.pdf. Acesso em: 18 jul. 2020.

ESTEVES, João Pissara. *Cultura e industrialização, racionalidade e instrumentalismo*. In: ANTELO, Raul et al (org.). *Declínio da Arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998. p. 1-9. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/esteves-pissarra-ind-cultural.pdf>. Acesso em: 07 mai. 2020.

FIDALGO, Pedro. *A fachada principal: uma proposta de leitura*. In: MASCARENHAS-MATEUS, João; VARGAS, Carlos (ed.). *São Carlos um teatro de ópera para Lisboa: património e arquitetura do teatro nacional de São Carlos*. Lisboa: INCM: Teatro Nacional de São Carlos, 2014. p. 225-251.

FOLGADO, Deolinda. *Património inclusivo. Das expectativas aos desafios*. In: CUSTÓDIO, Jorge (coord.). *100 anos de património: memória e identidade*. Portugal 1910-2010. 2 ed. Lisboa: IGESPAR, I.P.: Palácio Nacional da Ajuda, 2011. p. 323-330.

GILLMAN, Derek. *The idea of cultural heritage*. Rev. ed. New York: University Press Cambridge, 2010.

GOETSCHER, Pascale; HIDIROGLOU, Patrícia. *Le festival, objet d’histoire*. In: FLÉCHET, Anaïs et al (dir.). *Une histoire des festivals XXe-XXIe Siècle*. Paris: Publications de la Sorbone, 2013. p. 7-15. (Collection Histoire Contemporaine).

GUERRA, Paula. *“From the nigh and the ligh, all festivals are golden”*: the festivalization of culture in the late modernity. In: *Redefining art worlds in the late modernity*. Porto: Universidade do Porto- Faculdade de Letras, 2016. p. 39-67. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/87631/2/160444.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2020.

GUILLAUME, Marc. *A política do património*. 1 ed. Porto: Campo das Letras, 2003.

HABERMAS, Jürgen. Modernity versus postmodernity. Translated by Sheila Ben-Habib. *New German Critique*: special issue on modernism, n. 22, p. 3-14, winter, 1981. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0094-033X%28198124%290%3A22%3C3%3AMVP%3E2.0.CO%3B2-J>. Acesso em: 07 mai. 2020.

HENRIQUES, Rita Isabel dos Santos. *O festival internacional de teatro de Almada: um estudo de caso*. 2015. Trabalho de Projeto (Mestrado em Práticas Culturais para Municípios) - Faculdade de Ciências Sociais – Universidade Nova de Lisboa, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/17613>. Acesso em: 11 abr. 2019.

HOBBSBAWM, Eric. *Inventing tradition*. In: HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (ed.). *The invention of tradition*. New York: Cambridge University Press, 1983.

LÉONARD, Yves. *História do Portugal Contemporâneo: de 1890 aos nossos dias*. Tradução Paulo Ramos. 1ed. Lisboa: Objectiva, 2017.

LOPES, João Teixeira. *A cidade e a cultura: um estudo sobre práticas culturais urbanas*. Edições Afrontamento: Câmara Municipal do Porto, 2000.

MASCARENHAS-MATEUS, João; VARGAS, Carlos (ed.). *A casa de Garrett: património e arquitetura do teatro nacional D. Maria II*. 1 ed. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II: INCM, 2020.

MOREAU, Mário. *O teatro de São Carlos: dois séculos de história*. Lisboa: Hugin, 1999.

NETO, Maria João. *A Direcção – Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*. In: CUSTÓDIO, Jorge (coord.). *100 anos de património: memória e identidade*. Portugal 1910-2010. 2 ed. Lisboa: IGESPAR, I.P.: Palácio Nacional da Ajuda, 2011a. p. 199-200.

NETO, Maria João. *Restaurar os monumentos da nação entre 1932 e 1964*. In: CUSTÓDIO, Jorge (coord.). *100 anos de património: memória e identidade*. Portugal 1910-2010. 2 ed. Lisboa: IGESPAR, I.P.: Palácio Nacional da Ajuda, 2011b. p. 157-166.

ORY, Pascal. *Qu'est-ce qu'un festival?: une réponse par l'histoire*. In: FLÉCHET, Anaïs et al (dir.). *Une histoire des festivals XXe-XXIe Siècle*. Paris: Publications de la Sorbone, 2013. p. 19-32. (Collection Histoire Contemporaine).

PAIS, José Machado (coord.). *Práticas culturais dos lisboetas*. Lisboa: ICS, 1994 (Coleção Estudos e Investigações).

RODRIGUES, Paulo Simões. *O longo tempo do património: os antecedentes da república (1721-1910)*. In: CUSTÓDIO, Jorge (coord.). *100 anos de património: memória e identidade*. Portugal 1910-2010. 2 ed. Lisboa: IGESPAR, I.P.: Palácio Nacional da Ajuda, 2011. p. 19-30.

ROSAS, Lúcia. *A gênese dos monumentos nacionais*. In: CUSTÓDIO, Jorge (coord.). *100 anos de património: memória e identidade*. Portugal 1910-2010. 2 ed. Lisboa: IGESPAR, I.P.: Palácio Nacional da Ajuda, 2011. p. 41-46.

SANTOS, Maria de Lourdes Costa Lima dos. *Intelectuais portugueses na primeira metade de oitocentos*. 1 ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

SANTOS, Maria de Lourdes Costa Lima dos. Questionamento à volta de três noções: a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas. *Análise Social*, vol. XXIV (101-102), p. 689-702, 2º-3º, 1988. Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223031340N1gDW0zb2Gm99PA2.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2020.

SANTOS, Maria de Lourdes Costa Lima dos. *Uma panorâmica com três vertentes a duas dimensões*. In: SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos; PAIS José Machado (org.). *Novos Trilhos Culturais: práticas e políticas*. 1 ed. Lisboa: ICS, 2010. p. 29-35.

SENA, Eugénio Harrington. *Fisionomia de um teatro: machina e aparato*. In: MASCARENHAS-MATEUS, João; VARGAS, Carlos (ed.). *São Carlos um teatro de ópera para Lisboa: património e arquitetura do teatro nacional de São Carlos*. Lisboa: INCM: Teatro Nacional de São Carlos, 2014. p. 151-177.

SHILS, Edward. *Tradition*. Chicago: The University of Chicago Press. E-book-version 2.0-2002, 1981. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/398953711/Edward-Shils-Tradition-University-of-Chicago-Press-1981-pdf>. Acesso em: 28 set. 2019.

SILVA, Augusto Santos. A democracia portuguesa face ao património cultural. *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*. Porto, vol. XIII, p. 11-32, 2014. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12977.pdf>. Acesso: 19 jun. 2020.

TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS. *Relatório e contas: 2007 a 2018*. Lisboa: TNSC/Opart. Disponível em: <https://tnsc.pt/opart/>. Acesso em: 20 mai. 2020.

TEIXEIRA, José de Monterroso. *A inserção monumental neoclássica no programa da reconstrução pombalina*. In: MASCARENHAS-MATEUS, João; VARGAS, Carlos (ed.). *São Carlos um teatro de ópera para Lisboa: património e arquitetura do teatro nacional de São Carlos*. Lisboa: INCM: Teatro Nacional de São Carlos, 2014. p. 73-103.

UNESCO. *Gestão do património mundial cultural: manual de referência do património mundial*. Brasília: UNESCO Brasil: IPHAN, 2016. E-book. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual%20de%20Referencia%20-%20Gestao%20do%20Patrimonio%20Mundial%20Cultural.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2020.

VARGAS, Carlos. *Desafios de continuidade: estratégia e gestão*. In: MASCARENHAS-MATEUS, João; VARGAS, Carlos (ed.). *São Carlos um teatro de ópera para Lisboa: património e arquitetura do teatro nacional de São Carlos*. Lisboa: INCM: Teatro Nacional de São Carlos, 2014. p. 29-71.

VARGAS, Carlos. *Surpreender a cidade: um festival para Lisboa*. In: QUARESMA, José (coord.). *Instituições culturais e representatividade: Chiado, Baixa, arte pública e esfera comunicacional*. Lisboa: CIEBA, 2012. p. 109-127.

ENTREVISTAS

CARVALHO, Mário Vieira de. *Entrevista 5*. Entrevistador: Klinger da Silva. Biblioteca Nacional de Lisboa. Lisboa. Em: 11 jan. 2020. Arquivo .mp3 (54m41s). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no apêndice E desta dissertação.

FAZENDA, Maria José. *Entrevista 2*. Entrevistador: Klinger da Silva. Escola Superior de Dança, Lisboa. Em: 06 nov. 2019 Arquivo .mp3(12m58s) e 20 nov. 2019 Arquivo .mp3(12m36s). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no apêndice B desta dissertação.

GRAÇA, Rui Lopes. *Entrevista 6*. Entrevistador: Klinger da Silva. Estúdios Victor Córdon, Lisboa. Em: 30 jan. 2020. Arquivo .mp3(1h). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no apêndice F desta dissertação.

HELLER-LOPES, André. *Entrevista 7*. Entrevistador: Klinger da Silva. Entrevista concedida por e-mail. Em: 22 abr. 2020. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no apêndice G dessa dissertação.

HONRADO, Miguel. *Entrevista 3*. Entrevistador: Klinger da Silva. Centro Cultural de Belém (CCB), Lisboa. Em: 10 dez. 2019. Arquivo .mp3(54m26s). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no apêndice C desta dissertação.

MOREIRA, Pedro. *Entrevista 1*. Entrevistador: Klinger da Silva. Rua Ivone Silva, 6, 8º, Dtº, ed. Arcis – 1050-124, Lisboa. Em: 25 out. 2019. Arquivo .mp3(25m29s). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no apêndice A desta dissertação.

NERY, Rui Vieira. *Entrevista 4*. Entrevistador: Klinger da Silva. Fundação Calouste Gulbenkian. Em: 31 jan. 2020. Arquivo .mp3(18m29s). A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no apêndice D desta dissertação.

APÊNDICE A – Entrevista 1

Concedida pelo Sr. Dr. Pedro Moreira.

Local: Rua Ivone Silva, 6, 8º Dtº, edifício Arcis, 1050- 124, Lisboa.

Data: 25 de outubro de 2019.

Arquivo .mp3- 25 minutos e 29 segundos.

K- O Sr. foi diretor do Opart entre 2007 e 2010. Quais foram, segundo seu ponto de vista, os fatos mais relevantes ocorridos durante sua gestão?

M- O facto mais relevante ou os factos mais relevantes tinham a ver, fundamentalmente, com a mudança do modelo de gestão. Ou seja, até maio de 2007 o diretor artístico era também o gestor do teatro. A partir de... do mandato que iniciou em maio de 2007 passou haver uma divisão de poderes. Ou seja, a direção artística era escolhida pelo secretário de Estado da cultura com a autonomia em relação a um conselho de administração, sendo que esse conselho de administração também era escolhido pelo secretário de Estado da cultura, mas era composto por gestores, ou seja, por pessoas que tinham um perfil mais próximo da gestão do que propriamente... um perfil cultural, artístico. Portanto, há a inauguração desse modelo. A Inauguração desse modelo é de convivência entre a gestão e a parte artística, quando antes estas duas competências supostamente estavam fundidas no diretor artístico. Esta foi uma mudança. A segunda mudança absolutamente essencial foi que o Opart ... que foi criado nessa altura resultava da fusão do Teatro Nacional de São Carlos com a Companhia Nacional do Bailado. E, portanto, isso era um compromisso (inaudível) porque... porque a Companhia Nacional do Bailado em tempos já se tinha autonomizado do São Carlos ao longo de sua história. E, portanto, era uma fusão que (inaudível) que o Estado tinha que decidir numa lógica de racionalização. Mas a verdade é que nem as pessoas do São Carlos nem as pessoas da Companhia Nacional do Bailado estavam a favor dessa fusão. Portanto, do ponto de vista da gestão havia um desafio de gestão cultural..., se quiser, e de expectativas de conseguir alinhar objetivos de duas entidades que não queriam estar juntas. Portanto, primeiro objetivo, primeiro fator esse... segundo fator esse..., terceiro fator que é absolutamente relevante é... quer a Companhia Nacional do Bailado..., relevante para gestão, quer a Companhia Nacional do Bailado quer o Teatro Nacional de São Carlos eram institutos públicos. E o Opart era uma entidade pública

empresarial. E isto não é só uma questão de formalização diferente ou de suporte jurídico diferente. Isto, fundamentalmente, a mensagem que se está a querer dar é que a gestão mais próxima daquilo que deve ser uma empresa deve fazer com que não haja... haja por um lado racionalização de custos, mas também que se coloque o serviço que estas casas proporcionam ao serviço da comunidade e com isso angariar mais de receitas. Ou seja, havia um esforço, digamos, um compromisso grande, um estímulo grande, com a mudança deste modelo para que estas entidades conseguissem aumentar a sua capacidade de autofinanciamento, através de receitas próprias, (inaudível) mecenato e outro tipo de ..., portanto. Ou seja, o Opart em si a constituição do Opart significou uma rutura grande sobre aquilo que vinha sendo desenvolvido até essa data. Portanto, ou seja, pra além disso havia aqui também outros fatores... do ponto de vista do setor da cultura não era bem visto este modelo dos gestores conviverem com, digamos, com a direção artística. Portanto, houve muita resistência que a direção artística perdesse competências de gestão. E, portanto, era um modelo que estava, digamos, posto em causa, quanto a mim erradamente, pelo setor porque se nós olharmos de uma forma transversal essa foi a evolução normal noutros setores além do teatro, como por exemplo, a saúde. É impensável de hoje um diretor clínico ser o gestor do hospital. Mesmo nas relações da comunicação social, quer dizer, não é o editor que é o..., digamos, que é o gestor da empresa. Portanto, no fundo há uma espécie de líder... da parte técnica, da parte artística e da parte de produção, não é?!; que tem uma perspetiva de trabalhar sobre um orçamento que é definido pelo conselho de administração ou em discussão com o conselho de administração. Sendo que o conselho de administração não tem, digamos, superioridade hierárquica ou capacidade, se quiser, de intervir nas escolhas artísticas do diretor artístico que continua a funcionar por autonomia e por isso é que é escolhido não pelo conselho de administração, mas pelo secretário de Estado da cultura.

K- É durante esse período que se iniciou o Festival ao Largo. O que o Sr. recorda desse período e qual a importância desse evento?

M- Muito importante. Mas o Festival ao Largo é uma iniciativa dentro de uma coisa que essas casas não tinham que era uma estratégia. E essa foi a grande ... a grande mudança na forma de (inaudível). Esses gestores trouxeram o quê? A capacidade de definir uma estratégia, de definir objetivos e implementar e alinhar as pessoas em função desses objetivos. Que são.... é uma linguagem que normalmente os artistas não têm. E, portanto, nós dentro desse

enquadramento..., uma das linhas de orientação estratégica fundamental era formar novos públicos. Formar novos públicos.... o Teatro Nacional de São Carlos, particularmente, tinha aqui grandes..., tinha dois grandes problemas em relação ao acesso de novos públicos, digamos, à produção lírica. Fundamentalmente, muita dificuldade em encontrar bilhetes, mesmo querendo e tendo capacidade para pagar. Por outro lado, a barreira do preço. Se nós quiséssemos ... O Teatro Nacional de São Carlos era uma casa fechada sobre si própria. Porque, como se sabe, quando são vendidas... as temporadas são vendidas, primeiro, às pessoas que já têm cativas. E essas assinaturas por definição no São Carlos repetem-se permanentemente. Portanto, tem uma taxa de fidelização muito grande. O que significa que os bilhetes que sobram para uma simples pessoa querer ir à uma ópera..., arriscam-se a ser nulos, durante uma temporada inteira. Portanto, ou seja, o São Carlos estava habituado a pedir para os mesmos ao longo de todos os anos. E, portanto, a abertura da casa a novos públicos teve várias iniciativas. Sendo que, eventualmente, a mais impactante terá sido o Festival ao Largo. O que é que nós conseguimos com o Festival ao Largo? Queríamos trazer pessoas que não conseguiam entrar no São Carlos, tanto que não era para as pessoas que normalmente iam ao São Carlos e, por outro lado, no fundo, é uma lógica de abrir as portas e era uma lógica de evitar a barreira do preço porque o festival era ao ar livre e não era pago. Portanto, era uma atitude de democratização do acesso à cultura. E, portanto, o que nós fizemos ... para além disso o São Carlos é um edifício que tem a sua história, não tem ar-condicionado. E, portanto, dificilmente se consegue fazer alguma coisa...; digamos a cultura erudita ...à formação de novos públicos. Portanto..., mas isto, portanto é só para tentar perceber que o Festival ao Largo não foi uma iniciativa, digamos, descontextualizada. Isto obedeceu a uma estratégia formalizada que teve várias atividades, várias iniciativas. Uma das quais foi essa da democratização do acesso à cultura.

K- Qual o impacto do Festival para a instituição e para a sociedade?

M- Nós fomos por dentro, ou seja, nós fizemos num primeiro verão... que eu acho que ainda é em ...verão de 2008, se calhar 2009, verão de 2009...certo, certo. Portanto, no verão de 2008 experimentamos fazer dois concertos ao largo. Para ver, digamos, a adesão do público e dá... e, neste caso da orquestra à época, a esta iniciativa. Esses dois concertos correram extraordinariamente bem. Dos dois pontos de vista. E, portanto, a partir dessa experiência, desse simulacro, nós o que fizemos foi a balançar-nos para um festival que a primeira edição é no verão de 2009, com três ciclos. Um ciclo, digamos, entregue ao São Carlos, outro ciclo entregue

a Companhia Nacional do Bailado, depois ainda convidamos ... ainda criamos um ciclo de teatro, cujo principal programador e protagonista foi o Teatro Dona Maria que na altura tinha como diretor artístico Diogo Infante. Portanto, para fazer isto ... começamos no ano anterior. E por outro lado, o que nós fizemos foi ... tentar que este projeto não fosse só um projeto da administração, mas fundamentalmente um projeto dos artistas. Portanto, houve uma..., digamos, uma negociação deste projeto antecipadamente. Foi uma estratégia de envolvimento das pessoas, quer bailarinos, quer instrumentistas, quer coralistas e de toda a estrutura para que o sucesso fosse tão..., digamos, fosse tão evidente, não é?! E tão incontornável. E de facto correu muito bem...correu muito bem sobre todos os pontos de vista. Muita acima de qualquer expectativa. E, portanto, era também ...era também, é importante dizer isto, numa fusão em que as pessoas ... que os artistas não queriam, trabalhavam no Opart, era um projeto que punha ambos a colaborar. E, portanto, isso era muito importante do ponto de vista interno e da coesão interna do Opart.

K- E com relação à sociedade qual a receptividade e a repercussão do festival?

M- A receção foi absolutamente fantástica. E isso mede-se até... pelos reconhecimentos que vários turistas fizeram questão de escrever e que enviaram para o Turismo de Portugal que foi um dos, digamos, um dos... um dos patrocinadores do festival que nós encontramos para o festival. E, portanto, houve concertos em que a rua do largo do picadeiro praticamente ficou bloqueada tal era o conjunto de pessoas. Não se conseguia passar do Chiado para a Praça de São Carlos, para o Largo de São Carlos. E, portanto, as varandas estavam cheias. Portanto, não... não..., era impossível, quer dizer, só com um largo com muito maior capacidade era possível ter mais impacto. Portanto, houve muita gente que ficou, digamos, só a ouvir e sem capacidade de ver o palco.

K- Como o Sr. avalia o festival comparando seu início com os dias de hoje?

M- Eu acho que...eu vou lhe dizer o seguinte...o festival tinha uma estratégia e um propósito muito claro que era democratizar o acesso. Ou seja, dirigia-se a pessoas que não frequentam ópera, não frequentam o bailado, não frequentam música clássica e sinfónica. Esse era nosso target. Ou seja, nós... o raciocínio foi muito claro. E, portanto, com esse target, com esse posicionamento as produções que foram, digamos, escolhidas, não é?!, na programação do

festival eram programações que, digamos, apelativas para um público que não era, digamos, formado nestas áreas. (inaudível) iniciais e não melômanos. (inaudível). O que eu venho notando a partir da altura em que também saímos (inaudível) é que este tipo de posicionamento não foi possível. E, portanto, aqui e acolá com mais ênfase numas edições do que outras... o erro em que se caiu foi de alguma forma tentar fazer lá fora aquilo que se fazia cá dentro. E não era esse o objetivo. O objetivo era fazer lá fora aquilo que não se fazia cá dentro. Estávamos a chegar a outros públicos. E, portanto, a lógica de produções é eventualmente um bocadinho mais elitista, com mais barreiras à entrada. Aqui e acolá vi... vi nas programações ... Portanto, ou seja, a visão inicial do festival foi tão clara no início ... eu acho que não foi respeitada pelo menos na sua totalidade. Nalgumas edições não foi de facto respeitada. E, portanto, isso fez com que o festival em alguns casos não conseguisse voltar a ter o mesmo ... o mesmo... o mesmo impacto que teve na primeira noite.

K- Segundo a sua perceção houve impacto na envolvente do Teatro, no bairro do Chiado?

M- Claramente, não é?! Porque ... para os restaurantes, para a restauração. Mesmo para a sociedade de advogados que está à nossa frente ... à frente do Teatro São Carlos ...tem um prédio à frente do São Carlos, isto foi de alguma forma uma situação que alavancou provavelmente as suas atividades. Porque a partir de certa altura nós víamos que havia refeições que já eram, digamos, reforçadas e, no fundo, dirigidas a uma noite de festival. Portanto, isso do ponto de vista do território, da circulação era evidente, não é?! Porque enquanto o festival está ..., a praça está completamente cheia esse tipo de ... nas imediações ... o Teatro São Luís até o outro lado onde está o Museu do Chiado, cá... cá em baixo, cá em cima no Chiado. Portanto, isso ... é evidente, não é?! É só consultar as fotografias e as atividades económicas ao lado se beneficiaram disso, obviamente. O turismo, não é?! Porque isso permite memória... E memória positiva sobre a cidade de Lisboa. Sobre a oferta cultural de Lisboa.

K- O Teatro é um património nacional. O Sr. considera que ele continua a ter a relevância, a importância que teve no passado?

M- O Teatro São Carlos tem, digamos, um... uma resiliência muito grande. E essa resiliência é dada por um público que tem taxas de fidelização que não são comuns, portanto, são altíssimas, não é?! E, portanto, é um teatro que..., digamos, que está para além das modas, não

é?! Ou seja, não se deixa afetar muito por.... Por outro lado, é o único teatro lírico onde... quem gostar de ... produções líricas..., pronto... ou sai de Portugal ou só pode aceder através do São Carlos, não é?! Portanto, há aqui um efeito de falta de concorrência por um lado; há um efeito de glamour e status relevante que é conservado ao longo do tempo, não é?! Há também fatores que constam... eu acho que contam, não é?! Portanto, o património ...o teatro em si quando nós verificamos (inaudível) por fora vários teatros desse tempo acabaram por sucumbir por incêndios ou outro tipo de tragédias ou decisões. E este teatro mantém-se fiel ... uma mecânica de cena como se utilizava no século XVIII. Portanto, ou seja, há ali uma mística. E o revivalismo que se mantém, digamos, muito evidente, não é?! Portanto, às vezes, num tempo em que tudo muda a uma velocidade muito grande ter, digamos, âncoras ..., âncoras que são mais ou menos intemporais podem fortalecer este produto e este ... e este teatro especificamente. Eu sinceramente acho que o São Carlos está um bocadinho aqui, ou seja, está relativamente imune..., digamos, às (inaudível) dos dias. De qualquer forma, a minha perspetiva é que o São Carlos é pago por todos os contribuintes e, portanto, ao ser pago por todos contribuintes não se pode dirigir só a um pequeno clube de centenas de pessoas. E, portanto, tem a obrigação... porque não é autossuficiente. Portanto... um pouco mais ou menos... tem a obrigação de devolver na medida do possível ao... em serviço público a um conjunto mais alargado de pessoas. E essa forma de disseminação face a uma casa que está limitada do ponto de vista da lotação pode ser feita de várias formas, mas nós ensaiamos algumas, como, por exemplo, uma produção lírica que foi simultaneamente em cada capital... estava a passar num teatro municipal. Portanto, há formas de ... já que só ... o Estado só tem recursos de alguma forma para concentrar ali a produção lírica. Portanto, o ponto é... para quem gere: como é que dissemina. E como é que se chega a outras pessoas. Eu acho que essa é que deve ser a visão. E eu tenho algumas dúvidas se essa tem sido a visão daqueles que me seguiram. Tenho dúvidas, não. Tenho certezas de que ou não havia estratégia ou a estratégia é de algum conforto com o facto do São Carlos, no fundo, ter a partir a bilheteria vendida. Portanto, se você tem uma temporada e se à partida aquilo está vendido, isto convida a algum... a algum... a uma passividade... a uma zona de conforto. Eu acho que é a gestão que tem que criar essa zona de desconforto e dizer que não..., o que nós temos que fazer é chegar aqueles que não conseguem chegar até nós..., com pequenos passos, pequenas iniciativas ou por um conjunto de iniciativas, mas que tenha este horizonte final. E foi isso ... foi esse o grande sucesso do Opart nesses três anos. Teve fundamentalmente a ver com isto, com a capacidade de definir um caminho, com a capacidade... criar objetivos, (inaudível) novos públicos, em termos de produção, de

espetáculos. E uma estratégia muito... também controlada, não é?! (inaudível) os objetivos, depois tinha que saber se os atingíamos ou não para comunicar aos próprios mecenas, para comunicar à sociedade civil. E essa capacidade de criar um caminho e implementá-lo de uma forma muito vigorosa e diferenciadora eu já tive mais dificuldade em ver a seguir. Acho que sinceramente não se gasta muito tempo em ter uma estratégia. E, portanto, vai-se vivendo o dia-à-dia e no conforto daquilo que é o público permanente do São Carlos. Eu acho que isso é uma pena.

APÊNDICE B – Entrevista 2

Concedida pela Professora Doutora Maria José Fazenda.

Local: Escola Superior de Dança, Lisboa.

Em: 06 de novembro de 2019 e 20 de novembro de 2019.

Arquivos m.p3 - 12 minutos e 58 segundos e 12 minutos e 26 segundos, respetivamente.

K- Mesmo sem estudos levados a cabo sobre os públicos do bailado qual a vossa perceção sobre esses públicos, tanto no ambiente do Teatro Camões quanto no Teatro São Carlos e outros teatros pelo país? E a perceção desse público em ambientes fechados e abertos como, por exemplo, o Festival ao Largo.

F- A primeira parte, a forma como introduz a sua pergunta é toda ela muito pertinente. Não há estudos efetivamente sobre os públicos. Há um estudo, e depois posso até encaminhá-lo, se quiser, sobre os públicos da dança no Rivoli. É o único estudo que existe sobre os públicos das atividades performativas em Portugal feito por uma socióloga num período específico do Rivoli..., do Teatro Rivoli que é um teatro, digamos, que seria um teatro paralelo. É um teatro municipal, mas no Porto tem-se uma importância tão grande quanto terá, digamos, que em termos de programação no campo da dança e do teatro, talvez do CCB ou da Culturgest. E o que esse estudo indicava é que no caso da dança, das artes performativas contemporâneas..., porque o Teatro Rivoli é um teatro iminentemente recente sobretudo na... nas artes contemporâneas... e esse público, tudo indicaria, era um público de classe média, menos abastado do ponto de vista económico, mas que fazia o desvio do seu capital económico que não era elevado para a cultura. Portanto, isso é interessante. É um pouco aquilo que ... isto é o único estudo que temos. E isto corresponde aquilo que se calhar são as nossas perceções, não é?! Tendo em conta o valor dos bilhetes e aquilo que se passa, por exemplo, em outros contextos também em Paris ou em Londres, onde... são eventualmente as salas que eu mais frequento, o que é que nós temos? Temos... verifica-se que pelos sinais que estão associados..., e isto é muito genérico, obviamente que não detalha aquilo que são as motivações individuais dos espectadores... Cada espectador é um indivíduo com motivações próprias, com gostos próprios. Mas diríamos que olhando... se fizessemos assim um zoom e quiséssemos dizer aquilo que poderia..., em termos de apreciação, e é uma mera apreciação, que o público de teatros como

o São Carlos, no caso da ópera sobretudo, ou de outros espetáculos, cujo valor... em que os valores dos preços...dos bilhetes são mais onerosos, diríamos que é uma classe social mais abastada e que estando também associada a esta deslocação à ópera alguns sinais de distinção social. Fazem com que essa pessoa se desloque a esses locais por uma questão também associada a uma certa distinção social. E, portanto, que o gosto por determinado tipo de... espetáculos também está associado, digamos, a um gosto de classe, digamos. No caso, ... de outros teatros... de outros salas de espetáculo cuja programação é uma programação que se centra nas atividades mais contemporâneas também os preços tendem a diminuir; porque eu acho que aí há uma correlação também, depois entre a programação... o que as salas programam e os públicos que elas desejam..., que seria, por exemplo, o Teatro Camões ..., e que os preços são de facto mais... são medianos e, portanto, têm a capacidade de cativar as classes médias. No caso da Companhia Nacional do Bailado eu acho que é um público muito particular. Porque é um público..., a sensação que tenho é que é um público muito misto, misturado. Isto também acho que tem a ver ..., por exemplo, é um público que nós não vemos por exemplo na ópera de Paris; ou pelo menos, quer dizer, genericamente (inaudível), não se vê na ópera de Paris... em que... é claramente o público da ópera de Paris se nós pensarmos que o preço médio dum bilhete, também obviamente estamos a falar de uma cidade ..., de um país como França que as pessoas ganham bastante, substancialmente mais do que nós em Portugal, mas um preço médio... um preço de primeiro... de primeira plateia, por exemplo, para um bailado, para lhe dar agora um exemplo de um que vai estar em dezembro em Paris da *Raymonda* custa cento e cinquenta euros. Ora, isto é dez vezes mais do que custa um bilhete na Companhia Nacional do Bailado para assistir um bailado... para um bailado também clássico, contemporâneo. A Companhia Nacional do Bailado tem conseguido, na minha perspetiva, esta pergunta que faz é muito, muito interessante..., colocar as coisas nesta perspetiva... e eu nunca tinha pensado sobre isso e estou agora a pensar consigo, portanto. Isso vale o qual, nem se quer tem estudos sobre isso. Estou a pensar agora instigada pela sua pergunta que me parece muito interessante. Quando pensamos... a Companhia Nacional do Bailado ... o Teatro Camões e, sobretudo, a programação da Companhia Nacional do Bailado que é maioritária... que ocupa o Teatro Camões temos um público muito misturado. Desde o público jovem ao público juvenil, ao público até infantil que é acompanhado pelos pais. Portanto, os pais promovem essa relação, esse acesso e essa... esse contacto com as atividades da dança, seja mais clássica, seja mais contemporânea, porque também sabem que ali encontram ... há uma relação de confiança com aquela Companhia. De confiança com a qualidade dos bailarinos, com a qualidade dos

espetáculos. Portanto, sabem que obras ou são obras de repertório ou são obras que sendo criações contemporâneas assegurarão uma qualidade do ponto de vista quer da criação, quer da interpretação, assinaláveis e que não põem ..., ou seja, não correm muitos riscos. No sentido em que se vai uma família pai, mãe e filhos ao espetáculo e é caro e, portanto, há essa segurança que a família (inaudível), que é diferente quando o espetáculo de dança contemporânea que não está enquadrado dentro de uma Companhia cujo percurso se conhece o risco é maior para uma família inteira deslocar-se ... O que isso implica ... implica organização familiar, implica gastos, etc. Esta aqui um conjunto de coisas implicadas que são importantes. Por outro lado, uma outra coisa que me parece muito interessante e que a Companhia, neste caso a Companhia Nacional do Bailado, tem feito ... tem vindo a fazer ao longo dos últimos anos também esta cativação, captar estes ... estes públicos juvenis através de espetáculos, através de um conjunto de atividades para... justamente pedagógicas que estabelecem esta relação. Portanto, uma vez mais chama as classes medias, chama o público interessado. Obtendo todo um público com capital cultural interessado em mantê-lo, acrescentá-lo e fazer... desse capital cultural um dos aspetos fundamentais da sua vida e não o capital económico, depois de provido o capital cultural. Por outro lado, há para além disso uma outra coisa que também ... que a Companhia Nacional do Bailado tem que é muito interessante são os ensaios gerais solidários. Portanto, ela estabelece ... que é um ensaio geral que a Companhia Nacional do Bailado costuma fazer e que abre ... o preço do bilhete é um preço único, não me lembro o valor, mas é um preço medio. E que ... o valor não sei qual ... se todo, em parte... não sei ..., mas que uma parcela desse valor é dada a uma instituição social. Portanto, as pessoas que vão ver o espetáculo associam ao mesmo tempo a atividade cultural a uma atividade em que elas participam na vida e, também, participam como cidadãos em termos de... ter uma atividade solidária. (inaudível) zona de captação de públicos para além de cursos de formação, etc. Há uma zona de captação de públicos... A Companhia Nacional do Bailado sendo uma Companhia de elite, no sentido de elite artística, tem ... e neste caso quando digo Companhia Nacional do Bailado estou a falar do Teatro Camões, sendo que ... a programação maioritária do Teatro Camões é a da Companhia Nacional do Bailado, ainda que tenha pontualmente um ou outro espetáculo diferente e também de grande qualidade. Portanto, é que um conjunto ... sintetizando... que são importantes... que ... ela assegura a Companhia. Isso é fundamental, manter os níveis de qualidade. Porque nós vemos em períodos muito para trás... há uns vinte anos atrás... quando a Companhia teve problemas até económicos e de estabilização da qualidade, ela decresceu, os públicos decresceram. Isto quer dizer que a partir do momento em que ela oferece uma certa

segurança do ponto de vista da qualidade, a possibilidade dos públicos familiares e, portanto, estes públicos mais alargados acorrerem aos espetáculos da Companhia Nacional do Bailado é maior. Eu acho que ela tem conseguido fazer muito bem esse trabalho.

K- Que importância tem o Festival ao Largo tanto para dança e como para a CNB?

F- Uma das coisas que me parece importante do Festival ao Largo... é o facto de eventualmente de criar... o facto de ser um festival ... uma apresentação que é feita ao ar livre e que é gratuita, sobretudo porque é gratuita e feita nas noites de verão. Portanto, há aqui um contexto que propicia, eventualmente, a vinda de mais pessoas, por um lado. O facto de ser gratuito, o facto de as pessoas poderem usufruir de um tempo do ponto de vista meteorológico excecional... o que pode, depois daquele momento aprazível, portanto... das duas uma; ou temos um público que já é expectador da CNB e, portanto, ali é apenas mais um momento de relação com ela... com a Companhia ou pelo contrário é um público que não sendo nem habitual ou da Companhia ou da dança tem ali a possibilidade ... é ali oferecido um estímulo para futuros espetáculos. Portanto, tem imenso interesse para divulgação da própria Companhia, para divulgação da dança, para a conquista de públicos. E, portanto, ir para além das questões da animação da cidade que já diz respeito a Câmara Municipal de Lisboa, em outro sentido, do ponto de vista político, não é?! Mas este eu acho que tem... que são bastante importantes.

K- Na sua avaliação existe um antes e um depois do festival? Ocorreu alguma diferença?

F- Não sei. Não consigo dizer porque ... porque não consigo ter uma avaliação do antes e o depois. Mas não tenho..., mas estou a crer que este fator de divulgação da Companhia num contexto gratuito e num contexto mais aberto tem necessariamente ... reverte ... necessariamente... favoravelmente para a Companhia em termos de público (inaudível). Mas não lhe sei dizer objetivamente antes e depois, o que isso se traduziu.

K- Na sua perceção qual a relevância do festival para a cena artística de Lisboa?

F- Do ponto de vista da cena artística, digamos que não ..., ele é um festival muito centrado no trabalho de uma Companhia e da própria ... e do trabalho da... das estruturas que estão associadas ao Opart, não é?! Pronto, Portanto, do ponto de vista da cena artística, é importante porque mostra ... mostra esses... essas estruturas uma vez mais..., à forma associada que em

geral não estão associadas, não é?! Portanto, num evento num conjunto de dias que mostram o trabalho de cada uma dessas estruturas associadas ao Opart. E, portanto, é um momento de verão, de festival de verão que enriquece a cena artística da cidade no sentido em que apresenta um conjunto específico de estruturas associadas ao Opart com uma linguagem clássica ou com uma linguagem contemporânea. Mas de facto, de ... é só no caso a CNB a única grande Companhia neste momento existente em Portugal.

K- O festival mudou a percepção que se tem das grandes instituições culturais?

F- Não acho de todo (inaudível) isso, não é?! Mas cá está mais uma vez..., estamos a falar em percepções, não é?! E percepções individuais. Mas eu tendo a consideração... eu acho que sim. Até porque... atualmente não é necessariamente.... uma coisa não decorre necessariamente da outra, mas o que é facto é que nós temos um (inaudível) na CNB um público extraordinariamente juvenil que não havia antes, não é?! Mais jovem. Uma classe média ...; mas descontraída, sem ser aquela... aquela burguesia que era habitual nos espetáculos, a alguns anos atrás, não é?! Portanto, ... e o facto desta Companhia se apresentar se apresentar desta forma gratuita e aberta..., forma de acesso livre, aproxima mais o trabalho dessa Companhia do conjunto das pessoas e da cidade do que se mantendo só fechada no espaço do teatro.

K- Nesse sentido há uma democratização do acesso...?!

F- Há uma democratização do acesso que é importante. E que tem consequências do ponto de vista político interessantes... que se democratize o acesso dessa... dessa forma de expressão.

K- Em que medida existe uma valorização do teatro a partir da atuação da CNB?

F- Neste momento o Teatro Camões ... neste momento eu não sei muito bem se associa ao Teatro São Carlos porque a CNB está neste momento em residência no Teatro Camões. Portanto, de facto, antes de noventa e oito, portanto... antes do teatro, da construção do teatro e da Companhia se tornar residente naquele teatro o São Carlos era a Companhia e orquestra e tudo mais, não é?! Portanto, e havia essa (inaudível) ...uma espécie de estruturas conjuntas. Neste momento eu penso que como há essa separação, o São Carlos música, Teatro camões dança. Portanto, eventualmente há uma dissociação maior e as pessoas não pensam: há! São

estruturas do Opart; que afinal não pensam se calhar nestes termos. O que até é uma coisa que é importante. Eu acho que até para a identidade da própria CNB não ter de estar acoplada ou colada à identidade daquilo que é a programação musical do São Carlos, não é?! Portanto, ganha até uma autonomia identitária que eu acho que só pode ser vantajosa para própria estar nesse caso em lugares separados.

K- Do ponto de vista cultural qual a importância da dança para a sociedade contemporânea?

F- Dança é sempre importante em qualquer contexto. Na sociedade contemporânea reforça-se sobretudo se vivermos num contexto, numa sociedade politicamente livre, democrática. Porquê? Porque a dança..., no caso da dança teatral e da dança não só..., mas ..., em que a dança é uma estrutura, uma forma de cultura expressiva que tem de ser realmente ligada à vida das pessoas, a aquilo que são estruturas sociais, que são estruturas culturais. E, portanto, a dança num contexto que é o contexto contemporâneo ... que é um contexto de sociedades, digamos, de sociedades democráticas e livres conta várias ...mostra várias formas de vermos o mundo. E a expressão pode ser a expressão de vários grupos sociais muito diferenciados. E, portanto, ela tem uma importância no sentido em que não só exprime, mas como reitera, mas também pode criticar as estruturas sociais e culturais existentes e dar expressão a múltiplas vozes. Portanto, temos um campo de singularidades que só pode ser importante no sentido em que do ponto de vista cultural e social nos mostra a vida de muitos grupos muito diferenciados de pessoas com interesses muito diferenciados. Portanto, é... claramente a dança reforça esse contexto democrático e de vozes plurais em que vivemos e, portanto, é importante que haja essas múltiplas vozes dos vários grupos a falar.

K- Como a Professora percebe que o corpo de bailarinos reagiu à apresentação ao ar livre?

F- (inaudível) Como dito não estando lá, não estando envolvida na... na instituição de forma direta. Mas o que é facto é que o ar livre nunca é uma coisa muito ... por mais agradável que possa ser nunca é para um bailarino, sobretudo clássico, que trabalha com sapatilhas de ponta, mas não só. Portanto, é que está... cujo corpo está exposto a... ao vento, à umidade, etc. nunca é coisa verdadeiramente agradável. Portanto, ao nível de... de proteção do corpo que acaba por ser neste caso de uma linguagem da dança que é geral e desenvolvida e que está preparada para ser desenvolvida no interior, num espaço relativamente protegido são sempre essas mesmas

obras a serem apresentadas num espaço que está sujeito às contingências meteorológicas nunca é muito confortável. Pode haver momentos em que não havendo problemas o tempo está muito seco e se não há vento. As circunstâncias são mesmo concretas, físicas. Tem haver com o corpo num ambiente específico, não é?! Portanto, todas aquelas competências técnicas que se desenvolvem num contexto de espaço fechado. Portanto, um ecossistema específico. Ora, esse ambiente mudando, mas mantendo as competências corporais, portanto, não ..., há um desajuste e pode haver um desconforto. Com desgaste, porque aquelas danças não foram criadas para espaço exterior. Portanto, e ali pode haver ainda que se construa um palco provisório e esse palco não está ... não protege os bailarinos do ... do... da umidade. Eu já vi bailarinos escorregarem, caírem no chão. Já vi uma bailarina a pouco tempo um ano ou dois cair no chão no meio de uma peça do Balanchine. Não é assim uma coisa mais interessante de acontecer...por causa da umidade.

K- Qual o impacto social das apresentações da Companhia?

F- É a única Companhia..., portanto, é uma companhia ... é a única Companhia estatal que nós temos. Portanto, que existe em Portugal. Portanto, eu penso que o público, em geral, é um público crítico no sentido de sentir que aquelas apresentações correspondem ou não aquilo que é suposto. Uma estrutura que é estatal e que é... que é apoiada cem por cento..., não é cem por cento, mas que é um projeto do Estado responder a uma programação por um lado com qualidade artística que tenha a ter qualidade artística e que os próprios intérpretes também um nível artístico elevado. E que tenha uma programação que... que seja plural também, não é?! Que apresente simultaneamente os clássicos e, portanto, essa é uma das funções de uma Companhia como esta que é assegurar a manutenção e mostra de um conjunto de obras que são clássicos da dança. Portanto, tem essa função, mas ao mesmo tempo da criação contemporânea. Portanto, essa função é... é importante. E, portanto, fazer um trabalho de divulgação da dança, de cativação de público e de mostra de como a dança é justamente uma atividade social e cultural relevante de vários pontos de vista, não é?! A partir da dança transmite-se valores, transmite-se ideias, para além do prazer que a dança proporciona quando se vê, mas há um conjunto..., questão da ordem, da disciplina ou até da desordem. Mas, quer dizer, um conjunto de valores e de ideias que são transmitidos através da dança e que é fundamental que... que se tenha acesso. Uma função lúdica, educativa e social que a dança tem.

APÊNDICE C – Entrevista 3

Concedida pelo Sr. Dr. Miguel Honrado.

Local: Centro Cultural de Belém (CCB), Lisboa.

Em: 10 dezembro de 2019.

Arquivo .mp3 - 54 minutos e 26 segundos.

K- Como o Sr. vê o CCB no sistema cultural português?

H- O CCB, digamos que, começa logo por ser na sua inauguração a 25 anos atrás o primeiro grande Centro Cultural construído já no signo democrático. Portanto o CCB foi de facto um equipamento que foi construído volvidos sucessivamente 10 anos depois da implantação da democracia em Portugal, em pouco menos de 8 anos. E no fundo marca, a meu entender também, uma viragem nas políticas culturais em Portugal, no sentido em que, Portugal com adesão à comunidade europeia, económica europeia na altura, hoje União Europeia, depois de Maastricht, de facto teve a possibilidade por questões até de desenvolvimento de começar a pensar um pouco melhor e de uma forma mais estruturada e mais aprofundada as suas políticas culturais e, portanto, o CCB entronca, digamos, num desenvolvimento das políticas culturais portuguesas que tiveram...se quisermos designar uma década de ouro para as políticas culturais portuguesas e para o desenvolvimento cultural em Portugal essa década foi a década de 90. E, portanto, o CCB faz parte de todo um sem número de projetos, de decisões, de ações de cariz político que marcaram essa década e que de alguma maneira no fundo constituiu um ponto de viragem para as políticas culturais em Portugal, não é?!, pronto. Portanto, quando eu falo no CCB falo também, por exemplo, não falo só no CCB, mas falo em vários outros projetos que foram muito emblemáticos dessa viragem, como por exemplo, o envolvimento internacional de Portugal em grandes projetos culturais de dimensão internacional, como foi o caso, logo no início da década de 90, do Festival Europália que foi o primeiro grande festival de reconhecimento, digamos assim, de promoção da cultura portuguesa no espaço internacional

depois da revolução do 25 de abril, como também, a Exposição Universal de Sevilha em 92, depois a capital.. Lisboa capital cultural da Europa em 94, depois a Expo 98 e depois já no final, na viragem da década de 90 para 2000 a Porto 2001. Portanto, no fundo há um sem-número de projetos de grande dimensão nessa época que a par de outras decisões de desenvolvimento interno em termos políticos culturais caracterizaram muitíssimo, no fundo, o desenvolvimento cultural em Portugal. A partir daí o CCB constitui-se como de facto, por ser o primeiro grande centro cultural do regime democrático, constitui-se também como uma referência bastante importante em equipamentos de grande dimensão, também muito caracterizados por..., alguns deles, por um projeto cultural pluridisciplinar, não é?! Portanto, o CCB conjugava na sua origem as artes performativas e as artes visuais e constituiu-se como uma referência para muito daquilo que depois se fez em termos de infraestruturas culturais no território nacional. Hoje em dia, voltou-se a falar muito na rede de cineteatros e teatros culturais municipais e muito dessas diferentes estruturas só começou já segunda metade dos anos 90 e se prolongou por toda a década de 2000 no fundo vem beber um pouco muito dessa intervenção. Vem beber um pouco o exemplo do CCB naturalmente como o redimensionamento que é normal numa cidade, nas cidades médias, não é?! Portanto, mas muitos dos centros culturais que se construíram nas cidades médias de Portugal, sobretudo aqueles que foram construídos de raiz, portanto, não existiam e que foram construídos da raiz e que foram objeto até de projetos de arquitetura bastante interessantes..., conjugava muitas vezes artes visuais e as artes performativas com referência, digamos assim, a este exemplo do CCB que fez de facto história e que de alguma maneira livrou uma linha, digamos assim, diferente de infraestruturas e até uma linha de equipamentos culturais tal como se concebia, nessa altura, em Portugal.

K- Como o Sr. percebe as práticas ou como vê as práticas culturais que acontecem no CCB?

H- O CCB foi de facto ao longo da sua história, portanto, uma organização com 25 anos tem pontos altos e pontos mais baixos, não é?!, mas ao longo da sua história o CCB cumpriu sobretudo um papel fundamental. Primeiro que tudo na articulação entre, como já disse, entre artes performativas e artes visuais, isto até 2007 quando perdeu toda a sua, digamos, espaço dedicado as artes visuais para a instalação da coleção Berardo que é uma coleção privada e, como é sabido, está a ocupar uma boa parte dos espaços do Centro Cultural de Belém, mas até

aí, de facto, o que se pretendia era que o CCB fizesse uma programação integrada entre artes performativas e artes visuais e, digamos, que em termos das práticas culturais o CCB foi, de facto, um grande equipamento de estímulo a essas práticas, desde o seu aparecimento; porque no fundo não nos esqueçamos que em Lisboa antes da construção do CCB, digamos, que havia uma oferta bastante ..., mas não havia tanta oferta cultural, como é óbvio, mesmo aí... , sobretudo, a nível internacional que é uma das dimensões em que o CCB desde a sua origem investiu muitíssimo, portanto, a parte internacional e a, digamos, que é notoriedade internacional tanto no sentido de trazer muito daquilo que se fazia de criação artística no espaço internacional, como também, tentar marcar, digamos, a sua presença em espaços internacionais de grande notoriedade. Portanto, os dois movimentos, digamos assim, são válidos. De qualquer maneira para além disso, o CCB vem inaugurar um outro tipo de prática cultural que ao meu entender simboliza esse tipo de prática cultural que é uma prática cultural integrada e pluridisciplinar. Ou seja, quando eu digo que a oferta cultural antes do CCB era um facto cultural mais segmentado ela era segmentada sobretudo no sentido das disciplinas clássicas, ou seja, a pessoa quando queria ver teatro ia um sítio a Lisboa quando queria ver dança ia outra instituição e as coisas... os públicos quase que não se cruzavam e, portanto, o CCB vem Inaugurar uma outra... um outro exemplo de, digamos assim, prática cultural em que o cruzamento das... dos públicos é bem-vindo. Portanto o cruzamento de um público mais..., digamos, orientado pelas artes visuais, um cruzamento de um público mais orientado pelas das artes performativas... e dentro das artes performativas um público mais orientado para a dança, outro para a música, outro pra teatro, portanto, no fundo esta pluridisciplinaridade e este princípio de cruzamento vieram em meu entender ser responsáveis pela... por uma certa revolução, digamos assim, no conceito de práticas culturais. Portanto, ter um equipamento, ter um espaço onde..., digamos, os vários públicos se cruzavam e conviviam entre eles foi bastante inédito na altura em que o CCB começou sua atividade; depois houve outros equipamentos que na cidade de Lisboa apareceram, nomeadamente o centro cultural da Caixa Geral de Depósitos, a Culturgest, etc., mas o CCB como centro cultural público, digamos assim, no fundo...cuja missão é um serviço público de cultura, vem inaugurar de facto essa nova dimensão e essa nova perspetiva de entender as práticas culturais. Depois em termos de práticas mais específicas o CCB tem... teve duas orientações em termos da oferta que eu acho que se desenharam e que, no fundo, marcaram muito em cima a vida desta instituição. Uma primeira: tudo aquilo que tem a ver com a criação contemporânea, o CCB teve um período em que teve uma grande importância em tecer a criação contemporânea Lisboa, ou seja, na altura digamos que a oferta

cultural até o CCB existir era uma oferta cultural mais conservadora, era uma oferta cultural ainda dominada por determinados arquétipos, determinadas... determinados princípios que ainda vinham da revolução do 25 de abril arquétipos ideológicos até, e, portanto, digamos que, o CCB marca uma viragem simbólica no sentido da própria integração de Portugal na... naquilo que é, digamos a grande prática cultural europeia, contemporânea europeia. Portanto... e, portanto, houve de facto muito essa linha desde o início do CCB, como uma linha orientadora da missão do CCB, ...este investimento muito grande na criação contemporânea. Portanto, não só europeia, mas mundial. Portanto, isso foi muito notório e foi muito importante a partir de uma determinada altura, porque, digamos que depois da revolução o primeiro grande contacto com a programação internacional contemporânea ... é, foi dos lisboetas, digamos assim, das pessoas que vivem em Lisboa... foi... os Encontros ACARTE, que eu não sei se já ouviu falar, pronto. Os Encontros ACARTE..., foram... os encontros que começaram..., no fundo foi um festival, podemos dizer um festival que começou em meados dos anos 80 na Fundação Gulbenkian e que no fundo se prolongou até o início dos anos 90. Portanto, teve seis edições ou sete edições, muito centrado na figura de uma pessoa que foi também fundamental para o evento cultural em Portugal que foi a Madalena Perdigão que era mulher do primeiro presidente da Fundação Gulbenkian e aquele que de alguma forma deixou uma marca inconfundível na presidência da Fundação. E essa senhora teve a ideia de lançar um primeiro grande festival de arte contemporânea que se chamou Festival ACARTE, Encontros ACARTE, e que foi responsável por trazer a Lisboa sobretudo a criação contemporânea Europeia. E, portanto, mas esse esforço foi feito a partir de uma instituição que era privada, que era a Fundação Gulbenkian, que apesar de tudo, ter como com certeza se saberá um papel muito importante no desenvolvimento cultural em Portugal, sobretudo a partir da sua fundação nos anos 50. Ou seja, muito... muitas vezes costuma-se dizer que a Fundação Gulbenkian foi o ministério da cultura portuguesa até a revolução, não é?!, porque de facto não existia o ministério da cultura, como é sabido, e, portanto, o grande impulsionador do elemento cultural, imediatamente antes da revolução, é a Fundação Gulbenkian. E, portanto, dentro dessa linha, embora os Encontros ACARTE já sejam depois da revolução do 25 de abril, bastante depois aliás, houve um esforço de trazer ao público português, pela primeira vez, a nata, digamos assim, daquilo que era mais importante, os criadores mais notórios da criação contemporânea Europeia. O CCB de alguma maneira quando foi fundado em 94, no fundo, acaba por agarrar este testemunho dos Encontros ACARTE; e acaba por alargá-lo a uma dimensão geográfica da mais alargada, não é?! Portanto, essa é uma das linhas. Depois a outra linha também muito importante do CCB é a linha da

música: a música clássica, sobretudo a música erudita. E sobretudo partir de uma lançamento de uma... de um projeto que hoje é uma marca cultural... é uma submarca, digamos assim, do CCB que são os dias da música que foram iniciados ainda no final dos anos noventa... se não estou em erro 98/99, por um dos administradores, que na altura fazia a programação e que era o responsável pela programação,... Miguel Lobo Antunes, e que lançou, digamos, aquilo que na altura se chamou a Festa da Música... e que depois já em meados da década de 2000 passou a chamar-se: Os Dias da Música. Portanto, no fundo trata-se de um projeto que tem características muito... muito específicas, é uma espécie de festival maratona durante 4 dias no fim-de-semana alargado, em que se oferece a cidade de Lisboa imensos concertos de música clássica erudita. Os Dias da Música normalmente costumam oferecer um tema, por exemplo em 2020, em virtude dos 250 anos do nascimento do Beethoven... será... o tema será Beethoven...será a música de Beethoven e esses Dias da Música são um projeto que pretende de alguma maneira levar, oferecer, no fundo, promover uma oferta cultural em música erudita que seja um pouco mais dessacralizada do que normalmente se costumam encarar as práticas culturais ligadas a música erudita..., normalmente a música erudita é muito considerada uma música para especialistas, não é?!, para público conhecedor e, portanto, no fundo, o que os Dias da Música pretendem fazer é de alguma maneira democratizar o acesso, digamos assim, a essa prática cultural da música erudita e, portanto, constitui-se como, digamos, uma marca muito importante na programação do Centro Cultural de Belém e, portanto, até os dias de hoje, no fundo, é algo que já tem neste momento quase 20 anos de existência como projeto, com todas as modulações que sofreu, mas continua. E digamos que... eu diria que, então, a estas duas linhas muito importantes que estiveram presentes na vida do CCB há a criação contemporânea e o investimento na música erudita; claro que depois, naturalmente, é uma ferramenta também muito importante em teatro, em dança, sobretudo a parte contemporânea investiu muito na dança contemporânea, no teatro, mas sobre tudo na dança....., a dança contemporânea, digamos que teve aqui no CCB um dos palcos mais importantes durante anos para a sua.... para a sua exibição, tanto a nível de criadores portugueses como a nível de criadores internacionais.

K- Sr. Miguel Honrado, como o Sr. percebe as práticas desenvolvidas no Teatro Nacional São Carlos?

H- O Teatro Nacional de São Carlos é um teatro...é a nossa única ópera, portanto, nós não temos outro teatro de ópera que não o Teatro Nacional de São Carlos. O Teatro Nacional de São Carlos é um teatro do século XVIII, portanto, patrimonialmente é um teatro que é de facto uma joia a nível de mesmo não só português, mas a nível internacional. A maior parte dos teatros daquela época já não existem tal qual como foram fundados, não é?!, muitos deles tiveram incêndios muito... muito, digamos, que os alteraram muitíssimo; é o caso do La Fenice em Veneza, é o caso do Liceu em Barcelona, portanto, esses teatros embora sejam de fundação oitocentista e novecentista são teatros que de alguma forma...hoje em dia em nada tem a ver ou muito pouco tem a ver com a fundação original. Ora, o Teatro Nacional de São Carlos é um teatro que ainda conserva muito daquilo que foi o teatro construído nos finais do século XVIII e isto para o bem e para o mal, não é?!, portanto, ou seja, é um teatro que têm dificuldade, mesmo em termos físicos, em termos de sua infraestrutura, a acompanhar as exigências do que é hoje a programação lírica europeia, não é?!, quer dizer..., porque muito daquilo que se faz em termos de produções ou práticas na Europa muito dificilmente pode vir a Lisboa por limitações até..., ao Teatro Nacional de São Carlos, à Lisboa não, mas ao Teatro Nacional de São Carlos...,por limitações até físicas do palco, da própria máquina de cena, etc. Portanto, é um teatro que tem essa limitação grande. Claro que uma boa parte daquilo que se tem feito muitas vezes quando se quer trazer...quando se quer trazer produções operáticas mais exigentes à Lisboa é por acesso aqui ao CCB. O CCB estabelece uma parceria com a Ópera de São Carlos e, portanto, acaba por.... acaba por ser..., acaba por essas produções serem feitas aqui e não lá. Essa é a primeira questão, portanto, o teatro já foi..., quando foi criado o teatro, já foi pensado para um público, para ser um tipo de teatro circuito e não teatro de produção, não é?! Já no século XVIII aquilo que se pretendia do Teatro Nacional de São Carlos quando foi criado é que recebesse, digamos, produções que vinham de fora, nessa altura uma... a nível internacional as produções operáticas eram lideradas por empresários italianos...; a Itália como se sabe é um dos berços da ópera, não é?! E na altura liderava no espaço internacional das produções operáticas e havia..., há pessoas que se surpreendem muito com isso, mas havia muitas turnês de companhias de ópera por toda a Europa, lideradas numa boa parte, por italianos que vinham e percorriam vários teatros da Europa a apresentar as suas produções. Portanto, o teatro Nacional Dona Maria, peço desculpa, o Teatro Nacional de São Carlos é um teatro que já tem na sua gênese essa intenção, digamos assim, de receber..., portanto, naturalmente que estava (inaudível) na altura para alguma produção, mas não era um centro de produção a assumir, digamos, como eu acho que, por exemplo, outros teatros na Europa, desde a sua fundação o foram. Caso, por exemplo, da Ópera

Garnier em Paris ou mesmo aqueles exemplos que eu citei anteriormente, não é?! Pronto. Depois, posteriormente, eu acho que o se passa é que o Teatro Nacional de São Carlos é um teatro que.....quando eu digo pro pior e pro melhor é que tem um grande valor patrimonial, mas depois tem grande dificuldade em acompanhar tudo aquilo que são as exigências da produção operática contemporânea e, portanto, eu penso que é uma instituição que nesse momento é caracterizada por vários anacronismos, anacronismos do ponto de vista de sua organização, anacronismos do ponto de vista da relação com os vários corpos artísticos e como os vários corpos artísticos se relacionam entre eles, anacronismo na relação que...a quê.. , no fundo, no equilíbrio que é muito difícil de obter entre aquilo que é a oferta ou prática lírica, peço desculpa..., lírica sinfônica e a oferta de dança clássica, portanto, e é um teatro que ao invés de outros teatros nacionais que existem em Portugal, que tiveram uma reestruturação ou que foram reestruturados, ou que eventualmente foram criados a sua orgânica, digamos assim, foi criada já de forma muito... já muito posteriormente, e portanto, correspondendo a exigências contemporâneas (inaudível) contemporâneas da sua produção. O Teatro Nacional de São Carlos foi acumulando, digamos assim, não entender esse anacronismo de hoje é uma entidade ..., uma instituição muito difícil de gerir. E portanto, eu acho que a solução é pensar-se o projeto de uma forma muito integrada, de uma forma que seja objeto de uma planificação e de uma visão que não pode ser uma visão casuística, nem de curto termo, ou seja, eu acho que neste momento se deve colocar a questão o quê é que Lisboa pretende...se vai investir numa ópera, numa sala de ópera. O que é que pretende que o São Carlos seja daqui a 10 anos, daqui a 20 anos, portanto, e quais são as medidas, no fundo, a adotar para que esse horizonte se cumpra, não é?! Portanto, eu acho que esse esforço de planeamento e essa visão não tem tido lugar até agora; Tem-se tentado de alguma maneira, no fundo, como isso tudo é disfuncional, tem-se tentado de alguma maneira criar algumas soluções paliativas, mas que são soluções de curto prazo e que não resolvem o problema de fundo, desde logo, digamos que, a realidade ou digamos, o enquadramento jurídico em que funciona o São Carlos, como nós sabemos o São Carlos é uma marca cultural, mas está integrada dentro de uma outra instituição que foi criada (inaudível) que é o Opart e, portanto, eu acho que uma das questões que se tem de colocar hoje em dia é se o Opart é de facto a estrutura e a personalidade jurídica mais interessante para o desenvolvimento de um projeto..., projetos desta natureza; portanto, a ópera e o bailado ou se eventualmente seria necessário repensar também os modelos, digamos assim, operacionais e de gestão dessas duas casas, não é?! Portanto, eu acho que a discussão, o debate devia começar por aí e depois devia se avançar. Sendo certo que há sempre aqui duas dimensões que não

convém não descolar e convém que estejam em diálogo em qualquer reestruturação que se queira fazer, que é a parte da limitação física do teatro e a parte, depois, de toda a resolução dos tais anacronismos que eu acho que tem que ser resolvidos, sobre pena do teatro nunca mais atingir, digamos assim, o desenvolvimento interessante e uma velocidade de cruzeiro, e sobretudo tentar corresponder a uma... oferta que é a oferta, hoje em dia, que se espera de um teatro de ópera moderno e contemporâneo, não é?! Por exemplo, o teatro de ópera quando eu falo em anacronismos também, esses anacronismos passam para o lado do público e da relação com o público. O teatro continua a ser uma instituição muito fechada sobre si própria, com um público, de facto, de fiéis, mas é um público de conhecedores..., um público até muito, em boa medida, conotado com um determinado nível social, o que acontece sempre em teatros de ópera. Normalmente a burguesia e alta burguesia são os públicos fiéis da ópera, não é?!, portanto, no fundo, a ópera em todo lado é um distintivo de uma determinada..., de determinados níveis sociais. Mas o que é facto é que muitas óperas na Europa, hoje em dia, não se contentam apenas com essa relação social, mas tentam, e aliás está nos seus estatutos e na sua missão, alargar a sua base pública de audiências, não é?! E, portanto, tentam democratizar-se, digamos assim, mais uma vez... democratizar o acesso. E o Teatro Nacional de São Carlos, enfim, tem tentado mudar alguma coisa, mas não tem conseguido, em meu entender, no fundo, grandes conquistas nessa democratização do acesso. Continua muito fechado. Continua a ser o teatro nacional, ... centro nacional muito estagnado, digamos assim, muito parado em Lisboa; o que é (inaudível) o único teatro da ópera do país... é problemático porque no fundo aquele teatro é um teatro que é....de que existe a partir das contribuições e dos impostos de todos os portugueses. Portanto, uma parte dos portugueses, pequena parte, que se beneficia desse teatro de ópera, mas é uma larga maioria de portugueses que não se beneficia do teatro de ópera. E, portanto, todas essas questões são questões que tem que ser debatidas e tem que ser objeto de um..., de uma profunda análise num projeto de reestruturação que o teatro terá de ter necessariamente.

K- O Festival ao Largo, na sua opinião, tem algum impacto na cena artística e cultural de Lisboa? Qual a importância do Festival?

H- O Festival ao Largo é uma tentativa que obteve sucesso de tentar de alguma forma dar uma nova..., uma imagem renovada do teatro de ópera para um público que normalmente não vai a

ópera. O grande problema é que o festival, muitas vezes o público que vai ao Festival ao Largo..., o único contacto que tem com o teatro de São Carlos é durante a vigência deste festival que são os dias no verão, não é?! Quer dizer, portanto, muito... muito... muito desse público que tem esse acesso facilitado aquilo que é produção..., uma pequena parte da produção do teatro de ópera no Festival ao Largo, depois não consegue entrar propriamente não consegue transpor aquelas paredes, daquele edifício e sentar-se na plateia para ver regularmente espetáculos de ópera. E, não consegue, por várias razões, primeiro porque muitas vezes ... também o preço dos bilhetes de ópera não é um preço..., enfim é um preço muito mais elevado de que qualquer preço de outros.... espetáculos, não é?! Embora naturalmente que os preços praticados estão muito longe dos preços praticados em outros teatros de ópera, quer dizer, uma pessoa se quiser ir a ópera em Paris... se quiser ir para o melhor lugar é capaz de pagar 500 € por um bilhete ou 350 € se for os melhores dos melhores lugares, não é? Isto é, há uma grande variedade de preços de bilhete para no fundo tentar satisfazer um leque, digamos, de poder de compra bastante alargado, mas pronto, no Teatro Nacional de São Carlos, apesar de tudo a ópera é um espetáculo caro, não é?! Pronto. E portanto, digamos que existe de facto este festival..., é um festival que tem sucesso, acho que é um esforço interessante no sentido de dar... de dar uma imagem diferente do Teatro Nacional de São Carlos, menos ensimesmada ..., um teatro muito...muito fechado sobre si próprio...,mas não sei até que ponto é que sendo uma coisa muito temporária e muito isolada no tempo depois tem, digamos, aqui o que se esperaria que tivesse que era no fundo lançar a semente para que depois as pessoas passassem a ser públicos regulares, e para isso não basta fazer um festival, um festival é importante mas depois é necessário todo um sem-número de outras ações..., por certo uma política bilheteira, a começar pela... pela... por uma...por vários projetos que relacionem o público e o teatro, desde a comunicação, desde o servidor, desde os projetos educativos, etc. que permitam progressivamente que haja um público para além do Festival do Largo que comece a ser, digamos, que uma... uma semente da renovação do próprio público do teatro e eu acho que isso não tem acontecido porque também o teatro não tem tido a estabilidade que eu acho que deveria ter, no sentido de uma programação estável..., com financiamento também estável..., enfim,... e sobretudo com algo que eu acho que é fundamental resolver: que é o teatro.... o Opart tem custos fixos e de funcionamento elevadíssimos e esses custos fixos e de funcionamento acabam por vampirizar se me é permitido a expressão, tudo aquilo que é o orçamento artístico. Ou seja, temos um Teatro em que há um desequilíbrio muito grande entre o rácio daquilo que é o investimento necessário para a sua sobrevivência enquanto instituição e aquilo que o faz viver como instituição que é

sua programação que no fundo é a ceiva de qualquer instituição cultural, ou seja, sem programação a instituição deixa de ter sentido...a sua existência deixa de ter sentido. Portanto, há ali um problema a resolver entre essas duas dimensões que... que de facto é fundamental e é o mais urgente em meu entender...também a urgência.

K- Como o Sr. analisa a descentralização do CCB e em especial a importância da mesma para Viseu?

H- O CCB não é isso, não se pode dizer que é uma instituição descentralizada de todo. Eu de facto liderei um dos poucos projetos de descentralização do CCB. E aconteceu apenas um ano que foi o ano 2006/2005, já não estou bem certo; ou 2004 mesmo... em 2004, e de facto foi, no fundo, um projeto de fazer... correu bem... teve bastante sucesso..., que foi de se fazer uma extensão da Festa da Música em Viseu, onde eu estava como agente cultural, onde iniciei a minha atividade como agente cultural na altura. Eu era diretor do Teatro Viriato, diretor artístico e tive a ideia de fazer uma extensão dos Dias da Música de Lisboa e levar alguns dos projetos que no fundo faziam parte da programação desse ano, dos Dias da Música... da festa de música desse ano a Viseu, portanto, levar grandes intérpretes, grandes orquestras, etc. e diga-se de passagem que não é uma ideia inédita porque os Dias da Música...a festa da música, na sua origem, tem sua origem em Nantes em França..., esse festival em Nantes chama-se Folle Journée e desde a sua origem que a Folle Journée tem...tinha esse princípio de descentralização na região, muito à francesa..., os franceses, como se sabe, investem muito na descentralização de seus projetos culturais, justamente por questões de democratização na tentativa de aumentar e fazer beneficiar, de uma forma mais imperativa possível as várias regiões, em fim, os pontos mais remotos de regiões daquilo que se... que acontece nos grandes centros de difusão cultural também, e , portanto, não era uma ideia inédita, mas era uma inédita em Portugal no sentido em que os Dias ...a festa da música, peço desculpa, nunca fez ...nunca tinha feito uma descentralização no território português e, portanto, houve essa descentralização que aconteceu 2004, mas não voltou a acontecer. Portanto, o CCB não tem um histórico de descentralização ..., não tem, quer dizer, eu não estou agora a recordar de um ou outro projeto que possa eventualmente ter feito alguma ... alguma ... algum percurso do território nacional, mas não tem havido investimento ao longo da história do CCB nesta...nessa área, mas não se pode dizer

que o CCB tenha como comissão ou tenha tido comissão até agora uma descentralização, nem sequer na... no território mais próximo... que está mais próximo, ou seja, por exemplo, eu acho que uma das missões do CCB, em termos futuros, seria uma relação muito mais direta e mais... bastante mais... próxima com a área metropolitana de Lisboa, porque eu acho que tem dimensão e tem peso como instituição que lhe permite essa relação, mas nada... nada disso está a trabalhar, quer dizer, é apenas neste ponto um princípio de intenções como projeto.

K- O Sr. considera que há uma certa descentralização do Teatro Nacional de São Carlos em suas atividades?

H- Quer dizer, existe uma descentralização de há poucos anos que levaram ao Porto algumas produções operáticas, mas a única descentralização que é verdadeiramente feita é a da Companhia Nacional do Bailado (inaudível). Portanto, a Companhia Nacional do Bailado é que tem de facto todo um histórico desde seu...desde a sua génese de descentralização no sentido em que é uma companhia que faz ... que promove e que organiza grandes circuitos, circulações pelo território nacional. Esse sim é um corpo artístico, é um projeto artístico dentro do Opart que tem um histórico e digamos tem pergaminhos em termos daquilo que é a descentralização. Na parte operática e lírica não..., há, de facto, (inaudível) a uns anos esta parte também, muito por exigência do Porto que tem um presidente que nós sabemos que,...hoje em dia o presidente da Câmara Municipal de Porto é uma pessoa muito ligada às questões culturais e foi o presidente da câmara que colocou o dedo na ferida e relativamente a um assunto que eu já referi aqui que é..., bom o Teatro Nacional de São Carlos é um teatro nacional., é o único teatro de ópera português e portanto tem que fazer um esforço de descentralização, e portanto, a segunda cidade do país não... não... não tinha até há bem pouco tempo qualquer oferta operática de relevo e portanto o próprio presidente da câmara chamou a atenção para essa questão e portanto em consequência disso o Teatro de São Carlos tem feito um esforço, digamos assim, para levar ao Coliseu..., depois há uma questão, no Porto há uma questão muito complicada para apresentação de ópera, porque o único teatro (inaudível) para apresentar espetáculos de ópera é necessário que os teatros tenham um fosso da orquestra na maior parte dos casos, não é?! Quer dizer, ...pode se fazer (inaudível) de concerto às vezes há outras contemporâneas que em virtude de terem formações mais pequenas de câmara podem no fundo produzir-se em cima do palco, mas

normalmente para as grandes produções operáticas é preciso um fosso de orquestra e o único fosso que existe,... acho que o teatro que existe com um fosso no Porto é o São João e é um fosso pequeno, não é?! Portanto, não dá para colocar uma... uma... uma orquestra com uma dimensão já bastante significativa e, portanto, aquilo que tem sido feito é a apresentação no Coliseu do Porto dessas produções que vem do São Carlos, no fundo, uma espécie de récitas populares porque, no fundo, o Coliseu tem uma dimensão bastante grande, não é?! Portanto, ...porque houve em meu entender um erro bastante grande quando se fez a casa da música no Porto...na altura da Porto 2001, portanto, capital cultural da Europa, foi no fundo, criar uma casa da música e não adotar um fosso da orquestra. Portanto, a casa da música só pode apresentar concertos..., produções operáticas não... não... na maior parte dos casos não pode fazer, porque não tem uma sala que tenha um fosso da orquestra.

K- Sr. Miguel, existem outras parcerias entre o Teatro São Carlos e o CCB?

H- Sim, existem algumas parcerias sobretudo no que toca à temporada sinfónica, há uma boa parte da temporada sinfónica que é feita aqui no grande auditório do CCB, ... um dos casos paradigmáticos já vai acontecer agora no dia 15, é um exemplo, entre vários durante a temporada, com a produção do *Messias* do Händel, aqui no grande auditório, dirigido pela maestrina do Teatro Nacional de São Carlos, Joana Carvalho, maestrina residente do teatro, que vem aqui dirigir o *Messias* do Händel no dia 15. Portanto, digamos, que a Orquestra Sinfónica Portuguesa é, digamos, um corpo artístico com produções regulares ao longo da temporada do CCB. Aliás, o CCB tem um histórico de produção, digamos, de apresentação de produção de orquestras muito importante; trabalha não só com a Orquestra Sinfónica Portuguesa, mas também com a Orquestra Metropolitana de Lisboa que é uma orquestra regional..., que também se produz aqui muitíssimo. Também há algumas produções operáticas que são aqui apresentadas, por exemplo, já agora...posso dizer..., enfim, sobretudo produções operáticas que lá está, porque com limitações de espaço não cabem no Teatro Nacional de São Carlos, até a nível do fosso, lá está; por exemplo para apresentar uma produção de Wagner ou de Mahler, como sabe, são orquestras sinfónicas de grande dimensão porque no fundo o volume de som de compositores como Wagner ou Mahler é muito muito...muito grande, e portanto, isso requer orquestras com grande...com uma grande variedade de instrumentos e sobretudo com naipes

instrumentais muito alargados que não..., muitas vezes, não cabem no fosso do Teatro Nacional São Carlos; porque o Teatro Nacional de São Carlos é um teatro sobretudo feito para a programa... a produção de ópera italiana, lá está, que é uma ópera com características musicais diferentes, e portanto, tudo aquilo que foram grandes românticos que vieram..., enfim, do século XIX já, não é?! Portanto, sobretudo da segunda metade do século XIX esses grandes compositores sinfónicos estão ligados à grandes volumes..., digamos, acústicos, só podem ser feitos aqui no CCB, e portanto, nós temos tido algumas óperas, por exemplo, lembro-me do ano passado *Tristão e Isolda* de Wagner que foi aqui feito, ...e portanto, há algumas produções operáticas que também vem em virtude das condições que o CCB oferece serem melhores do que aquelas que o Teatro Nacional de São Carlos oferece.

K- Qual a vossa visão sobre a apresentação de espetáculos *indoor* e *outdoor* (como o Festival ao Largo), em termos de qualidade? Quais as diferenças?

H- (inaudível) Não existe perda de qualidade, vamos ver, ...pois é que eu acho que os Festivais ao Largo..., os festivais constitutivos do Festival ao Largo são importantes no sentido de integrarem uma cadeia da relação com os públicos que não se esgota na apresentação desse festival. Ou seja, é um primeiro passo para tentar fidelizar públicos para este tipo de prática cultural. Portanto, o festival não pode de alguma maneira valer-se por si próprio, no sentido em que...acharmos...no sentido de acharmos que se fizermos aquele festival já fizemos a nossa missão. No fundo é um primeiro passo na fidelização e na renovação de públicos. Mas quer dizer, nós não podemos dizer que ouvir...mesmo que o Festival ao Largo se recorra sobretudo a uma programação mais popular na música erudita, portanto, há coisas mais populares que outras, não é?! Como é óbvio, há um património infinito e que há coisas bastante mais populares que outras, e portanto, na programação do Festival ao Largo decorre muitas vezes... é uma essa..., digamos, produção e criação mais popular embora ainda se assenta na música erudita, mas centra-se nessa... situação mais popular reconhecível pelas pessoas. Agora não se pode dizer que...que o Festival ao Largo apresenta essa programação nas melhores condições de fruição musical, não é?! Quer dizer, porque... vamos ver, a pessoa que está ao ar livre, tem interferência dos barulhos todos urbanos, não é?! Quer dizer, passa o elétrico, a pessoa que está um pouco mais próximo da linha do elétrico deixa de ouvir a orquestra, deixa de ouvir os cantores...tá a ver, portanto no fundo, digamos, que o projeto é interessante em si, mas como um primeiro passo que deve estar integrado numa cadeia de passos bastante mais exigente e

bastante... e com uma visão bastante mais... a médio e longo prazo de tentar fidelizar e renovar os públicos de maneira a assentá-los, digamos assim, numa sala de concertos e, aí sim, a ouvir as óperas do património musical com todas as condições... como devem ser ouvidas, mas não é que..., quer dizer, porque...a música, não tenhamos qualquer tipo de ilusão, mas qualquer arte performativa, não é?! Tem que ter um sem-número de condições de ter....ambientais, de concentração, etc. que no fundo só um teatro ou uma entidade criada para esse efeito (inaudível), quer dizer, portanto, nós nunca devemos confundir... não é possível nem é saudável confundir esses vários planos, digamos assim, e há muita coisa que é feita na rua que é importante, o próprio... ao longo da minha carreira também fiz muita coisa em espaço público e reconheço que no espaço público é muito importante que tenha também uma vibração cultural e de oferta cultural e artística importante, mas não podemos...não podemos confundir planos, e portanto, muitas vezes aquilo que nós apresentamos no espaço público..., digamos, arriscamos a não ter as condições ótimas para o fazer ou então o que fazemos é entretenimento que é uma coisa diferente daquilo que é a experiência cultural de expressão artística, são coisas diferentes, uma coisa é o entretenimento...é uma coisa que também é importantíssima para as pessoas e outra coisa é uma experiência artística mais.. mais profunda, não é?! Claro que também há uma infinidade artística; música rock, pop convive muito mais, certeza absoluta, convive muito mais com uma... com um contexto urbano do que propriamente a música de Mahler, não é?! Mas estamos a falar de nós termos que ter a noção do tipo de projeto que temos entre mãos e quais são as condições ótimas para o transformar na oferta mais orientada para os públicos que queremos atingir, não é?!

K- Que estratégias são importantes para a democratização do acesso?

H- Há várias..., quer dizer, a questão do espaço público é uma estratégia que tem vindo a ser muito utilizada, portanto, de ir ao encontro das pessoas no espaço em que elas estão, não é?! Mas não é a única. Eu acho que..., digamos que ela é talvez a mais...se nós quiséssemos construir uma pirâmide, ela é a mais básica. E com isto não estou a dizer, não estou a criticar, nem a ser pejorativo, não é?! Mas é a mais básica. Ir ao encontro das pessoas onde elas estão. Agora, o que eu acho é que...ela...para se subir nessa pirâmide nós temos que pensar sobretudo as instituições que têm uma missão cultural no sentido de as tornar cada vez mais abertas e acessivas ao público. E, portanto, há várias estratégias...estratégias que vão da estratégia mais material que é política bilheteira, até a forma como nós podemos utilizar determinante...determinado tipo de estratégias que seja dessas que devem ser...ter origem no

próprio espaço por todos ... todos os espaços têm características diferentes. O CCB tem características únicas como espaço. Este espaço, com esta dimensão, com este tipo de arquitetura, com este tipo de contexto, e portanto, tudo isso deve ser pensado quando se desenvolve uma...uma programação no sentido de constituir...constituir pontos e fatores de atratividade para o público que eventualmente esteja interessado em vir aqui, e portanto, todas as estratégias de descentralização passam por isso, passam por não só...vão do lado mais material, que eu estava a dizer, até ao lado mais afetivo e mais, digamos, imaterial que se possa imaginar, não é?! Ou seja, a questão da afetividade, a questão do acolhimento, a questão da acessibilidade que é muito importante hoje em dia. Ou seja, para uma sociedade democrática, hoje em dia, não é necessário pensarmos na larga... na maioria das pessoas, ou seja, na larga maioria, mas em todas as pessoas das minorias para uma sociedade democrática hoje em dia são muitíssimo importantes, tão importantes como a larga maioria. Portanto, houve uma primeira fase na democracia em que se pensou sobretudo em contentar essa maioria, mas hoje em dia a democracia evoluiu, digamos assim, está mais evoluída, penso eu, e portanto, as relações cívicas que a definem e que a caracterizam, e portanto, hoje em dia o cuidado com as minorias é muito importante. Ora, ter todo uma...um posicionamento de acessibilidade à toda gente...o facto de nenhuma pessoa, tendencialmente, nenhuma pessoa se sentir excluída, mas todas as pessoas se sentirem incluídas na própria instituição cultural e na dimensão cultural é algo fundamental para que haja, no fundo, o alargamento de públicos e que naturalmente a oferta cultural dentro daquilo que são as artes do espetáculo, artes visuais, etc. continue a existir e a ser, penso eu, um fundamento importante para a vida em democracia, não é?! Pois é, portanto, essa questão da inclusão é fundamental. A inclusão, no fundo, faz-se com um leque muito alargado de estratégias, sendo certo,... que se deve partir sempre do contexto onde se está, porque a instituição CCB, com as características que tem, especificidades que têm, naturalmente tem que definir tipos de estratégias que serão necessariamente diferentes da instituição Teatro Nacional de São Carlos, Teatro Nacional Dona Maria II, até a questão da implantação do próprio..., da própria instituição no espaço público, no espaço urbano, quer dizer, por exemplo, dou-lhe o exemplo do Teatro Dona Maria II, tem uma grande praça a sua frente, portanto, essa praça também ela própria no espaço urbano que está no entorno do teatro também deve ser um fator de contributo para a notoriedade dessa instituição. O São Carlos tem uma praça mais pequena, tem um recuo, o que nós temos no rodeamento do Teatro São Carlos não é aquilo que temos como transeuntes no Teatro Dona Maria II. Isto tudo são questões que devem ser colocadas para quem definir uma estratégia cultural para uma organização.

APÊNDICE D – Entrevista 4

Concedida pelo Professor Doutor Rui Vieira Nery.

Local: Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Em: dia 31 de janeiro de 2020.

Arquivo .mp3 - 18 minutos e 2 segundos.

K- Como o Sr. vê o Teatro Nacional de São Carlos e a Companhia Nacional do Bailado no sistema cultural português, qual o seu ponto de vista sobre estas duas instituições?

N- Na realidade são duas realidades diferentes que foram artificialmente combinadas numa única instituição, mas que representam fenómenos completamente diferentes. O Teatro Nacional de São Carlos é o antigo Real Teatro de São Carlos é um teatro que foi inaugurado no final do século XVIII e que foi desde então, digamos, o grande e o principal de Portugal. Com o circuito internacional da ópera na Europa houve momentos em que teve mais produção nacional outras que teve mais produção internacional, mas, digamos, a sua vocação é essencialmente um teatro de estação que acolhe, produz ele próprio espetáculos, umas vezes autonomamente outras vezes em parceria, em coprodução com outros teatros outras vezes (inaudível) com produções exteriores. Esse é um dos aspetos, mas nesse sentido é mais importante porque é o único teatro de ópera permanente do país, as outras experiências de reprodução de ópera em Portugal são episódicas enquanto que esta é a de um teatro que dispõe de todas as características e todas as condições para poder produzir regularmente temporadas de ópera. Depois, se o faz ou não faz podemos depois conversar sobre isso. A Companhia Nacional do Bailado é por definição uma companhia residente. Não é uma companhia de acolhimento, pode ter coreógrafos convidados, pode ter eventualmente solistas convidados de forma esporádica. Mas a sua função é ser capaz de ser um instrumento de trabalho permanente, como se fosse uma orquestra que por um lado mantém o repertório clássico do bailado e de outro lado apresenta novas coreografias a partir dos recursos artísticos qualificados de que

dispõe permanentemente. E, portanto, são instituições com naturezas diferentes, com alguns pontos de contacto e que foi por razões extra-artísticas que foram colocadas numa única instituição.

K- Esta instituição no caso é o Opart?

N- O Opart.

K- Que foi criado em?

N-Faz uns dez anos talvez ou um pouco mais.

K- Em que medida a associação entre a Companhia Nacional do Bailado e o Teatro sob a tutela do Opart impulsionou e fortaleceu as práticas culturais dessas duas entidades?

N- Acho que não fortaleceu e sobretudo prejudicou o elo mais fraco que é a Companhia Nacional do Bailado, porque naturalmente que nesta associação o teatro de ópera tem mais peso, tem mais funcionários, tem mais recursos. E, portanto, acho que prejudicou seriamente a autonomia de programação e conceção da Companhia Nacional Bailado e também não ajudou... não ajudou o teatro de ópera. E penso que qualquer destas instituições deveria ser um ente autónomo, ser um ente público empresarial, uma empresa pública não sujeita aquela regra disparatada que está em vigor para todas as empresas públicas de que se não tiver mais de 50% de receitas próprias é considerada uma empresa falida. Porque isso não se aplica, manifestamente, a instituições de natureza cultural. E, portanto, acho para o bem das duas instituições deveria haver esta separação institucional que foi uma má experiência.

K-Segundo a sua visão Professor, qual seria a melhor estratégia de gestão tanto para o Teatro como para Companhia?

N-Exatamente o que eu disse. Acho que elas deveriam ser ser empresas públicas se como se diz forma correta e entes públicos empresariais (EPE's)e deveriam portanto ter autonomia de contratação, deveriam ter um regime da aquisição de bens e serviços natureza privada mas com normas de gestão pública e teriam que ter autonomia orgânica financeira (inaudível) sem depender em uma da outra. Já tiveram quando eu fui Secretário de Estado elas eram precisamente empresas públicas transformadas em EPE's e acabaram por ter esta fusão uma altura que havia uma ... uma vontade política de fundir muitos organismos de maneira a demonstrar que havia menos cargos de gestão e, portanto, fundiram-se coisas que eram a meu ver incompatíveis.

K- Qual a importância da democratização do acesso para o desenvolvimento cultural, visto que o Teatro possui uma dificuldade de ampliação dos públicos, devido a um alto nível de fidelização?

N-O Teatro São Carlos não pode esticar, não é?! Só pode ter mais público se aumentar o número de réцитas e só pode aumentar o número de réцитas se tiver mais dinheiro para programar; há um contra senso muito grande na política, digamos, cultural pública no que diz respeito ao Teatro São Carlos que é a pensar que se está a poupar dinheiro cortando muito no dinheiro da programação. Ora, a orquestra tanto custa fazendo oito produções como fazendo trinta, tanto custa fazendo vinte espetáculos por cada produção como fazer três. O mesmo acontece para os serviços técnicos das bilheteiras assistentes administrativos. Ou seja, tudo o que é estrutura está preparada para fazer muito mais do que aquilo que faz. O que aumenta de custo para cada produção ou cada espetáculo adicional são os custos artísticos específicos deste espetáculo. E, portanto, tem que haver um investimento adicional do Estado que permita alargar o número de espetáculos e o número de réцитas por cada produção. Não quer dizer que isso por si só permite abaixar muito o custo dos acessos, mas pelo menos permite alargar o número de bilhetes disponíveis para cada espetáculo. E depois o Estado tem que pensar até que ponto é que deve ou não absorver o prejuízo, o prejuízo financeiro, o prejuízo orçamental com a política de preços mais baixa como uma forma de se democratizar o acesso, possibilitar o acesso mais alargado. E, portanto, acho que a política de preços também deveria ser revista juntamente com esse aumento da intensidade da temporada, mas exigiria um investimento maior de orçamento por parte do Estado. No Estado democrático essa democratização é um dever constitucional. E depois o que é que acontece nesta situação..., como os custos permanentes são muito elevados, e isso você não pode evitar, faça mais óperas ou menos óperas os custos estão lá. Quanto menos espetáculos e produções você faz mais caro custa cada lugar ao Estado. Portanto, nós devemos ter alguns espetáculos mais caros da Europa e no entanto não temos as melhores produções ao nível do que seria este custo (inaudível) espetáculo, porque não são amortizados os custos fixos no número de produções suficiente para ir para descer o preço por espectadores.

K- De que forma atividades culturais vinculadas a instituições patrimoniais como é o caso teatro, fortalecem o património em termos materiais e simbólicos?

N- O Teatro São Carlos é um património duplo. É um património como edifício, porque é um monumento da arquitetura neoclássica, é um dos raros teatros da ópera do final do século XVIII na Europa que não teve modificações substanciais. E, portanto, ainda há muito equipamento inicial. E, portanto, é o teatro que em si mesmo é um património edificado importante. Pois é mesmo lugar de criação de património imaterial permanente, portanto, nesse sentido é o que se espera que o Teatro São Carlos faça. Sobretudo tendo em conta que é o único teatro público de ópera no país tem que...., por um lado, possibilitar o acesso ao *cânon* internacional da ópera para as pessoas terem que poder ver as óperas de Mozart, (inaudível), Bellini, Verdi e Wagner, Strauss e Verdi e por aí fora, mas ao mesmo tempo tem que fazer essa... essas produções do *cânon* de uma forma moderna revisitando-as, atualizando-as com um olhar crítico, com olhar contemporâneo, e por outro lado, tem que investir no património português, tem que apresentar obras importantes da história da ópera em Portugal do passado, tem que fazer encomendas a compositores portugueses, tem que estimular a criação constante de ópera portuguesa. E que até pode e deve também estimular a produção de ópera contemporânea em geral e fazer parcerias com outros teatros para apresentar novas óperas, mesmo que não seja de autores... de autores não portugueses, ou seja, tem uma função patrimonial arquitetónica, tem uma função patrimonial imaterial. Sendo que essa função imaterial é de preservar e divulgar o património do passado com o olhar contemporâneo e promover a criação de novo património.

K- Com relação ainda a amplificação do acesso. Foi criado nos anos dois mil o Festival ao Largo, qual o seu ponto de vista sobre o Festival? houve algum o impacto? É um sucesso o Festival?

N- O Festival ao Largo é um sucesso, é um sucesso de público. São bilhetes muito baratos, ou mesmo gratuitos..., eu já não me lembro (inaudível). São gratuitos. Tem um público que lhe enche o Largo de São Carlos e as casas à volta. Tem uma função de divulgação de música, essencialmente, música sinfónica ou coral sinfónica. Ou seja, é complementar daquilo que é a função fundamental do teatro que é a produção de ópera. Não pode fazer ópera no Teatro.... no Festival ao Largo, porque (inaudível) a cidade por cenários ; só se fizer em versão de concerto, árias soltas ou coisas parecidas, portanto é um sucesso acho que é um incentivo para manter mas acho que não deve fazer esquecer a função principal do teatro que é produção de ópera e não deve disfarçar com o sucesso de bilheteira o facto de, na realidade, oferecer muito poucas oportunidades de assistência à ópera, ou seja, se você disser, eu tenho (vou dar um número completamente inventado), eu tenho 50.000 espectadores ao longo do ano na realidade se

metade disso for ao Festival ao Largo na ópera só está a ver 25.000 se é que é tanto, não é?!, portanto não devemos misturar as duas coisas. É bom que se faça as duas coisas, porque o São Carlos tem uma orquestra residente e ela não está sempre absorvida pela ópera. E, portanto, deve fazer uma temporada sinfónica e, portanto, faz muito sentido que uma parte dessa temporada sinfónica seja feita Festival ao Largo. Mas isso não pode iludir a função essencial para que existe aquele Teatro que é a produção de ópera.

K- Qual o impacto do Festival ao Largo no Olhar das grandes instituições culturais portuguesas?

N- Sim, eu penso que o público de Lisboa vê o Festival ao Largo como uma forma de serviço público alargado. Ou seja, o São Carlos tem uma imagem elitista, a maior parte da população do país ou mesmo de Lisboa nunca foi ao São Carlos e de repente a possibilidade de terem iniciativas musicais promovidas pelo São Carlos que estão no espaço no espaço aberto e que são gratuitas, obviamente, dá uma imagem de democratização e de atenção ao serviço público. Portanto, acho que foi uma boa ideia, aliás penso que essa ideia foi do Carlos Vargas quando era administrador do São Carlos. E acho que foi uma belíssima iniciativa. Agora é preciso que não utilizemos o sucesso dessa iniciativa para esconder o insucesso da produção de ópera.

K- As atividades culturais do Teatro de alguma maneira ou de que forma impactam ou tem desdobramentos sobre o bairro histórico do Chiado?

N- O Bairro do Chiado não é por definição um bairro residencial. Tem alguma dimensão residencial, mas é muito reduzida, é sobretudo um bairro comercial e de serviço. E, portanto, não há propriamente uma população, uma comunidade residente com a qual haja uma interação direta do teatro. Agora o teatro é, digamos, uma das joias do conjunto urbanístico e patrimonial do Chiado e, portanto, atrai naturalmente a atenção dos visitantes os turistas. Agora, não penso que tenha propriamente o impacto sociocultural local do bairro como teria por exemplo o Centro Cultural de Belém no Bairro residencial de Belém a sua volta.

K- Em que medida a inovação de atividades culturais desenvolvidas por uma instituição como é o caso do Teatro valoriza a própria instituição em termos patrimoniais?

N- Acho que a função de um teatro de ópera é ser um espaço de apresentação, divulgação e preservação e questionamento do património imaterial. Ou seja. da música, do drama por música. E é no momento que acontece o espetáculo que a missão do teatro se cumpri, não é?! E, portanto, nesse sentido, é uma peça de património edificado, património material que viabiliza o acesso ao património imaterial. Mas, por outro lado, também podemos dizer,

exatamente, no sentido oposto. Ou seja, através dessa atividade constante de proteção do património imaterial nós também estamos a preservar e a dar sentido ao património material que é o próprio edifício e que tem custos e complexidades muito grandes de preservação. Porque é um edifício histórico. Quer dizer, quando você faz qualquer intervenção no São Carlos tem que ser feito por uma equipa de alta competência especializada, multidisciplinar, não pode ser um empreiteiro de construção civil habituado a trabalhar as nossas casas. Tem que ser alguém que saiba trabalhar com os materiais antigos, que sabe as normas de segurança do edifício, que tem... que... são... depois implica que haja gente para trabalhar na talha dourada, nos espelhos, nas sedas, nos cetins, nos veludos nos galões. Ou seja, todos aqueles materiais preciosos um edifício que é também Palácio, de certa forma é um palácio das artes do espetáculo. E, por conseguinte, o facto de haver uma atividade constante por um lado desgasta o edifício, mas por outro lado contribui para que ele seja preservado. E dar sentido se não era apenas um edifício morto. Portanto, os patrimónios material e imaterial estão em constante interação num espaço como este.

APÊNDICE E – Entrevista 5

Concedida pelo Professor Doutor Mário Vieira de Carvalho.

Local: Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa.

Em: 11 de fevereiro de 2020.

Arquivo .mp3 - 54 minutos e 41 segundos.

K- Dr. Mário o Senhor foi Secretário de Estado da Cultura entre os anos de 2006 e 2008, não é isso?

C- Verdadeiramente eu comecei a atividade como Secretário de Estado e tomei posse em 14 de março de 2005. E mantive-me em função até 30 de janeiro de 2008.

K- O que o Sr. considera de mais relevante dentre as realizações de sua gestão? De forma geral.

C- Uma das coisas mais importantes foi uma tentativa que eu fiz de criar uma legislação de apoio às artes entidades que permitisse criar uma rede estável de entidades produtoras e criadoras, produtoras de atividades artísticas, de criação artística e que permitisse criar também uma base de emprego artístico estável aberto a inovação, mas ao mesmo tempo, permitindo uma consolidação de uma rede bem equilibrada, bem distribuída por todo o país. Porque uma das coisas que me deixava preocupado é que há muitas estruturas de boa qualidade em Portugal, por exemplo, os cineteatros cineteatros. Há numerosos cineteatros sem alma. Não têm nada lá dentro. Só os espaços vazios. Esses espaços vazios não têm uma identidade própria. Não produzem nada de específico. São salas vazias que recebem aquilo que vem de fora. Muitas delas têm apenas um programador. Mas o programador não produz. Consome. Consome aquilo que outros produzem. Portanto, um programador na Guarda ou um programador em Évora pode consumir coisas que vem de uma rede de agentes produtores que são exteriores à localidade e exteriores ao país. E eu queria acabar com essa situação e criar..., favorecer a criação de estruturas ancoradas localmente, estáveis que permitissem gerar emprego artístico local e que tivessem uma identidade específica, algo específico para oferecer e para por sua vez propor aos outros... como atividade criativa específica. Portanto, a minha... uma das minhas ideias

fundamentais era criar uma legislação que favorecesse residências artísticas prolongáveis por dois anos, três, prorrogáveis. Em cineteatros e outras estruturas que são excelentes, estão muito bem equipadas, mas não têm pessoal humano lá dentro a criar cultura. E para esse feito quando eu cheguei ao ministério fui confrontado com o caos na atribuição dos subsídios porque os subsídios eram baseados em critérios de qualidade artística abstratos em que o júri de três ou quatro pessoas ou cinco fazia uma avaliação de todas as candidaturas independentemente da biografia, digamos assim, das entidades, de cada uma das entidades e como é que elas estavam a trabalhar no terreno; e com base em critérios ditos estéticos, de qualidade estética, essencialmente, e que a meu ver eram muito subjetivos, decidiam se uma entidade tinha mais 100.000 € ou menos 100.000 € ou não tinha euro nenhum. Não conheço (inaudível) nenhum. E eu fiz... achei que esse sistema era um sistema muito arbitrário que não permitia a uma entidade pensar a atividade a longo prazo e com continuidade e com uma visão de futuro. Então eu fiz uma viagem a todos as.... entidades apoiadas pelo Ministério da Cultura. Fiz uma viagem do Minho ao Algarve e falei com todas as entidades apoiadas, entre grupos de teatros e outros. E cheguei à conclusão de que havia uma contradição muito grande. Verifiquei que havia entidades que tinham mais dinheiro do que aquele que podiam gastar e havia entidades que tinham ... não tinha o dinheiro suficiente para fazer o mínimo..., o mínimo. Havia entidades em vão de escada, cujas instalações eram um vão de escada, ou seja, não tinha condições logísticas e outras com condições logísticas, mas sem verbas para poderem manter a qualidade e as solicitações dessas condições logísticas. Então fiz uma lei que foi apresentada em 2006 no Centro Cultural de Belém perante duzentos agentes artísticos que durante quatro horas fizeram perguntas a mim e a minha assessora sobre os princípios da lei. E gerou-se um grande consenso. Esse Consenso traduziu-se na maioria dos... esmagadora dos... dos agentes que estavam presentes. Havia dois ou três que não estavam... não se mostraram..., mais contrariados, mas dos duzentos a grande maioria concordou com os princípios. A lei foi... foi promulgada pelo governo, foi aprovada pelo governo. Foi promulgada pelo presidente da República e foi publicada. Foi publicada para ser posta em prática pela primeira vez quando acabasse o ciclo que estava em curso que é de dois em dois anos. Portanto, era para começar a ser aplicada em 2008, no verão de 2008, mas entrou em vigor no final de 2006. Ora, eu saí do governo em janeiro de 2008 e veio um novo ministro para o mesmo governo. E a primeira coisa que fez o novo ministro foi anular a lei. Anulando todo o trabalho que eu tinha feito durante quase um ano de avaliação da situação das estruturas em país. E regressando ao caos anterior que se mantém hoje. Porque continua... continua a haver problemas em função da inexistência de uma política, a meu ver, consistente

que favoreça a consolidação estrutural... estrutural de companhias baseadas não no programador, não na programação, mas na produção e no emprego artístico estável. Um à semelhança do que se passa com as unidades de investigação científica. A rede de unidades de investigação. No fundo eu queria criar no Ministério da Cultura uma rede de estruturas de produção artística equiparáveis a rede de estruturas de produção científica que nós temos agora em Portugal. Com base em critérios de avaliação complexos e não baseado nos gostos ou em critérios de qualidade subjetivos, mas que levassem em consideração o trabalho com as escolas, valor da intervenção local, proporção ao emprego artístico local, favorecimento ao emprego artístico local, os intercâmbios não só nacionais, mas também internacionais. Mas, portanto, uma série de considerações que não... que não... que não permitiam, no fundo, aquilo que eu acho mais grave que é o Estado demite-se e deixa que três pessoas decidam. O que é que deve ser apoiado. E o Estado demite-se... E então com a demissão do Estado que é que acontece? Uma estrutura que tem dez anos de trabalho importante, com produção local, com política artística, etc., de repente fica sem dinheiro e o dinheiro que vai para um novo projeto que ninguém sabe o que é que vai ser daquele projeto, com base num critério que me parece a mim perigoso, porque não dá garantias às estruturas com o trabalho feito e produzido para poder manter-se ... se desenvolver. Não podemos estar constantemente com a corda na garganta. Tem que haver uma política de valorização do que é positivo, correção do que é negativo e melhoria de perspetivas em função de uma avaliação. Ou seja, o trabalho das estruturas, na minha perspetiva, é avaliável pelo que fizeram e dois anos ou quatro, faz-se um exame da situação, vê-se quais são os indicadores mais fracos, os indicadores mais fortes, valoriza-se os mais fortes, corrige-se os mais fracos. Mas as estruturas são acompanhadas desta maneira de uma forma em que não está em causa a sua subsistência, mas sim a capacidade delas se renovarem e de se consolidarem e se transformarem para prestar um serviço melhor do que aquele que têm prestado. Era isso o que eu pretendia. Era esse o objetivo. Eu posso mandar esses documentos. Estão todos no meu site... se for ao meu.... *Google* site tem lá “apoio às artes”, “dossiê apoio às artes” e vê essa... vê essa... vê os documentos. Outra coisa ... como eu tive a delegação... como eu tive a delegação da ministra como secretário de estado para tratar dos espetáculos, portanto eu estava a tratar desta questão, do... do apoio às artes, eu também me ocupei dos teatros nacionais. E é nesse contexto que surge a Opart.

K- O Opart foi criado como modelo de estratégia de gestão para o Teatro Nacional de São Carlos e a Companhia Nacional do Bailado. O que motivou tal decisão? Tudo correu bem ou mal? E quais eram as formas de gestão anteriores?

C- Eu Tenho os documentos (inaudível). Eu vou dizer um pouco de cor. Tudo isto tem a ver com a sustentabilidade financeira e com a autonomia financeira e administrativa. Ou seja, há uma altura em que os institutos públicos perdem autonomia financeira. Os institutos... a figura do IP, Instituto Público. A partir de certa altura deixam de ter autonomia financeira e só têm autonomia administrativa, mas não podem gerir os dinheiros. Então, chegou-se à conclusão que para os organismos de produção artística era melhor, para eles poderem planear, fazer contratos a longo prazo muitas vezes com dois anos e três anos de antecedência fora do orçamento que está aprovado para aquele ano civil, etc., que era preferível, então, não ser Institutos Públicos. Passarem a ser Empresas Públicas, EPE's, porque as Empresas Públicas têm uma capacidade, têm autonomia administrativa e financeira, podem negociar com Ministério das Finanças e da Tutela e da Cultura, neste caso, contratos-programa com financiamento plurianual, isto é o que está nos estatutos, ...plurianual. E, portanto, essa figura parecia-nos a mais adequada. Outra hipótese era a hipótese da fundação. Mas a fundação era mais problemática porque implicava... fundos... um estatuto mais complexo. Porque uma fundação só exclusivamente com os fundos públicos é um pouco estranha. Normalmente uma fundação envolve várias entidades ao mesmo tempo. Então, optamos por essas Empresas Públicas para os organismos de produção artística, ou seja, os teatros nacionais, a Companhia Nacional do Bailado, etc. Entretanto, esta... com a entrada em funções do governo a que eu pertenci, houve um programa que se chamava PRACE, programa da reforma da administração central, de estruturação da administração central do Estado, que pretendia fazer uma avaliação dos organismos existentes da administração central do Estado para evitar duplicações, redundâncias e poupar em custos de suporte, ou seja, em número de administradores, número de gestores. Tendendo a verificar.... o número de diretores de contabilidade, número de pessoal administrativo. Tendendo a considerar até que ponto é que seria possível condensar num organismo vários..., dois ou três, e aí em vez de ser doze gestores três em quatro organismos..., havia três gestores para aquilo que antigamente era gerido por doze, não é?! Portanto, uma racionalização. Uma unificação. Os fins mantêm-se, as estruturas mantêm-se, o pessoal de produção mantém-se, o pessoal artístico, digamos assim, mantém-se, o pessoal técnico e artístico, mas o pessoal de gestão e contabilidade, o custo de suporte é contraído para libertar recursos para a atividade substantiva que é a produção de cultura. Não estamos aqui para produzir gestão. Estamos para produzir cultura. Portanto, podemos reduzir os gestores se daí resultar o melhor... melhor administração de recursos com vista ao fim que se pretende. E então, houve umas comissões interministeriais que fizeram avaliação dos vários ministérios não só no ministério, mas organismos que estavam em vários ministérios que

podiam ser transformados num só. Porque sempre nalguma função que dizia respeito a vários ministérios e, portanto, tinha-se que depois se decidir se ficavam, mas não precisava haver três organismos, um em cada ministério. E então foi sugerido ao Ministério da Cultura que fizesse uma série de..., unificação de vários organismos, entre eles os teatros nacionais. Então, a proposta que veio para o Ministério da Cultura é que eu numa primeira fase aceitei como possível foi que os três teatros nacionais de Lisboa, os três organismos nacionais Lisboa: Teatro São Carlos, Teatro Dona Maria II e Companhia Nacional do Bailado tivessem uma só administração tanto que o Opart abrangesse os três, os três exatamente, havendo depois um diretor artístico em cada. Mas a administração em vez de serem nove administradores seriam só três, porque os outros administradores são três. Os Conselhos só têm três. Em vez de serem nove passariam a ser três. Os diretores de contabilidade também... tudo isso (inaudível) com três. Mas depois numa segunda fase, em conferência minha com o secretário de estado da reforma administrativa que era.... o ... que eu conheço muito bem, agora não me estou a lembrar do nome já... depois eu lhe digo o nome... João Figueiredo... João Figueiredo que é uma pessoa com uma sensibilidade artística. Então, em conversa com ele nós concluímos... quase no próprio momento em que o decreto ia ser aprovado e que era melhor separar o teatro Dona Maria II, deixar estar o Dona Maria II que era uma sociedade anónima de responsabilidade limitada foi transformada numa EPE, porque não fazia sentido a sociedade anónima de responsabilidade limitada garantir ao Dona Maria II autonomia administrativa e financeira, mas só tinha um acionista que era o Estado e era uma figura de direito privado e não de empresa pública. E, portanto, para uniformizar demos-lhe o caráter de empresa pública, mas mantivemos a autonomia do Teatro Dona Maria II. E juntamos apenas o São Carlos e a Companhia Nacional do Bailado, por várias razões. Primeiro, porque a ópera e o bailado em 99% dos teatros europeus são articulados e funcionam juntos. E, portanto, caso de Portugal ter uma empresa pública só para o bailado, Companhia Nacional do Bailado, era um caso excecional dentro da Europa que não fazia muito sentido. Segundo, a autonomia respetiva do São Carlos e da Companhia Nacional do Bailado mantinha-se, porque tinha um diretor artístico para cada uma e até posso dizer que a autonomia ficou reforçada com a nova a nova figura do Opart, autonomia artística porque a antiga situação dava aparentemente uma grande autonomia à Companhia Nacional do Bailado, mas na verdade quem mandava na utilização da orquestra e quem decidia os recursos que o São Carlos podia pôr à disposição da Companhia Nacional do Bailado era o diretor do São Carlos. Não havia nenhuma espécie de articulação entre os dois. Eu vou lhe dar um exemplo, como é que funcionava antes do Opart: o São Carlos programava. Tinha uma

programação. E dizia...: vou dar a orquestra do São Carlos à Companhia Nacional do Bailado para fazer o programa de natal, tradicional, que é ...Tchaikovsky..., *O Lago dos Cisnes*... ou outro mais.... de natal que agora não estou lembrado o nome, para fazer os espetáculos no dia x.... nos dias x, por exemplo, a partir do dia 19 de setembro até o dia tal a orquestra está destinada. Mas o diretor do teatro na sua... nos seus contactos com os artistas que tinha contratado ou que ia contratar à última hora há um artista que diz: não posso fazer o concerto no dia 17 só posso fazer no dia 21. E o diretor do São Carlos dizia à Companhia Nacional do Bailado: afinal já não tenho a orquestra para o dia 20 ou para o dia 19, só tenho para o dia 21. E, então, a Companhia Nacional do Bailado como já tinha tudo programado tinha que contratar fora uma orquestra por 140.000 € para pagar os custos da falta de consideração que o diretor do São Carlos para com o compromisso que ele tinha assumido. Isto passava-se entre as duas instituições. Esse conflito. 140.000 € ... eu sou testemunha. Há uma situação em que a Companhia Nacional do Bailado para fazer o espetáculo tem que pagar 140.000 € porque o diretor do São Carlos decidiu que não dava orquestra à última hora. Ora, isto com o Opart deixou de acontecer. Porque quando havia conflito entre os dois diretores a administração articulava. Bom, isto é uma vantagem. A filosofia do Opart é.... que está escrita no... nos estatutos. É uma filosofia que assenta nesta ideia..., eu até usei esta expressão: uma pirâmide ao contrário. Ou seja, a gestão da sustentabilidade do projeto artístico, mas não controla o projeto artístico. Portanto, a gestão está ali para garantir a boa aplicação dos recursos, a boa aplicação dos contratos-programa como eles foram negociados, para aprovar os programas de produção que são apresentados, mas sem uma interferência abusiva na autonomia artística do diretor que tem direito a fazer as escolhas que entender e de programar de acordo com esses objetivos definidos no contrato-programa. E, portanto, porém sabia por essa razão e também porque os diretores artísticos são contratados muitas vezes no mercado internacional e muitas vezes não aceitam por três anos, aceitam por quatro ou cinco anos, fora dos ciclos habituais da gestão que são de três anos..., então, não se podia ligar a nomeação do diretor artístico à nomeação da gestão. Portanto, a gestão não nomeia o diretor artístico porque a gestão pode ser mudada a qualquer momento, por um lado, por outro lado pode acabar o ciclo de três anos e o diretor artístico ainda manter-se. E, portanto, o diretor artístico é de confiança da gestão. Na minha perspetiva não pode ser da confiança da gestão. Tem que ser da confiança da entidade pública, da missão de serviço público que é avaliada em cada momento pelo titular da pasta. Não..., isso não significa que o governo... isso não significa que o secretário de Estado vá escolher um diretor partidário ou diretor por via política. Significa que o secretário de Estado tem que olhar

para a lei ... ou digo, o ministro tem que olhar para lei, abrir concurso público ou fazer uma sondagem e nomear uma pessoa que corresponde, segundo ele, aos padrões que são requeridos para o exercício daquela missão do serviço público. E, ao mesmo tempo, faz o mesmo juízo para os gestores com o Ministério das Finanças. Portanto, por um lado o governo nomeia... o governo nomeia, em conselho de ministros, os gestores. E o titular da pasta nomeia o diretor artístico da Companhia Nacional do Bailado e do São Carlos. Deste modo há uma... uma relação certa de certa maneira heterárquica e não hierárquica, heterárquica, entre os gestores e os diretores artísticos. Não se pode dizer que o diretor artístico está subordinado ao gestor nem que o gestor está subordinado ao diretor artístico. Estão ambos numa posição de equilíbrio. Têm que gerir esse equilíbrio dialogando e procurando consensos constantemente. E, portanto, o bom funcionamento depende muito de uma boa atmosfera que se gere que seja gerada na... dentro da Opart. Portanto, era esta a filosofia. Agora, há uma coisa que queria dizer... o São Carlos é uma estrutura de produção artística muito poderosa. Referindo-me, agora, ao São Carlos. Porque tem 400 e tal funcionários, contando com orquestra, com os técnicos ou outro pessoal. Custa 40.000 € por dia em média mesmo estando fechado. Mesmo que o edifício esteja fechado os ordenados tem que se pagar e as despesas de manutenção. São 40.000 € por dia. E na minha perspetiva o São Carlos tem obrigação de gerar emprego artístico local ou massa crítica cada vez mais forte. Então, na minha opinião, o São Carlos devia criar um núcleo permanente de cantores contratados por concurso público em Portugal e no estrangeiro que permitisse que houvesse não trinta espetáculos de ópera por ano, que não é nada, mas duzentos espetáculos de ópera por ano. O que seria possível aumentar exponencialmente o número espetáculos de ópera com base em núcleo residente. Porque o núcleo residente de cantores baseia-se numa relação contratual em que cada cantor contratado, por um período de dois anos, por exemplo, renovável, é obrigado a dar, por hipótese, sessenta ou setenta recitas ou cinquenta recitas por ano ao São Carlos como cantor residente; com base numa avença mensal que nunca muda. A avença mensal mantém-se. Se ele der cinquenta espetáculos percebe a mesma avença e se der oitenta recebe a mesma avença. E, portanto, isso permite rentabilizar o número de espetáculos em função de um custo médio de produção e garante abertura a novos públicos e absorção de jovens, e sem ser jovens, profissionais qualificados do canto em Portugal que estão no desemprego ou que vivem numa situação de emprego incerto, emprego precário; porque não tem nenhuma estrutura a garantir a sua atividade artística continuada. Portanto, eu acho que um dos problemas de São Carlos que estava a ser resolvido pelo Dammann, por isso é que era bom o Dammann... entrevistar o Dammann..., era precisamente articular um estúdio de ópera

que está previsto na lei. Na minha lei está prevista a criação do estúdio de ópera, que foi criado, mas depois que vieram outros ministros e que não exigiram que o estúdio de ópera funcionasse como está na lei, deixou de existir. Ora, o estúdio de ópera dava emprego a jovens cantores saídos da Escola Superior de Música que têm doutoramentos e bolsas de estudo e que ficam no desemprego. Não têm nenhum local em que possam continuar a desenvolver a sua atividade artística. E o estúdio de ópera funcionou com o Dammann dando, por exemplo, ... (inaudível) como lembrar... de umas recitas para as famílias que foram feitas em dezembro 2007, creio eu, em que quatorze espetáculos seguidos de ópera esgotados, por exemplo, com *A Bela Adormecida* do Rhesphigi cantada em português com a encenação do André Heller-Lopes que é um encenador brasileiro que trabalhava no São Carlos comigo... E com o... com crianças, com famílias e pessoas que nunca vão ao São Carlos, permitindo ao mesmo tempo abrir novos públicos e, por outro lado, garantir emprego artístico a jovens cantores que de outro modo não teriam outra oportunidade. E não podem ser muitas. Portanto, a minha esperança no Opart era também que começasse a desenvolver-se uma nova estratégia de produção de ópera baseada em núcleo residente permanente no Teatro São Carlos, não só com cantores portugueses, mas sobretudo com cantores residentes em Portugal como é o caso em grande parte dos teatros europeus, por exemplo, em Berlim ou em Paris que têm núcleos residentes para além dos cantores que vem de fora, que vem do exterior. Cá em Portugal chega-se ao ponto de pagar a caché também cantores portugueses que vivem em Lisboa. Vai andar três ou quatro espetáculos de ópera e depois não tem nenhum vínculo com o Teatro. Eu acho que isto não permite desenvolver-se uma cultura operática em Portugal. A nossa cultura de ópera é uma aparência... é uma ficção. Porque trinta espetáculos de ópera por ano não é cultura de ópera para ninguém. É para uma elite que recebe..., não é uma elite é uma *click* que recebe no subsídio do Estado muito elevado. Cada bilhete é altamente subsidiado, por quanto mais espetáculos, mais barato é o subsídio de Estado; quanto menos espetáculos, mais alto é o subsídio que o Estado dá a cada espectador. No meu tempo eu fiz as contas: o assinante de oito óperas no São Carlos..., o que o Estado punha para pagar o bilhete dele ... o que o Estado punha equivalia a seis meses do salário mínimo nacional. O assinante de ópera recebia do Estado indiretamente o equivalente a seis meses do salário mínimo nacional para ouvir ópera. Eu fiz as comparações, na altura, com os teatros europeus e, por exemplo, em Paris a proporção era..., o Estado também pagava, você via muito mais espectadores..., o salário mínimo em França é também superior... Portanto, o subsídio que o assinante em França recebia do Estado era de vinte dias do salário mínimo nacional. E estes dados estatísticos dizem muito dos bloqueios que ainda hoje... com que ainda

hoje nós nos defrontamos. Há resistência. Porque as pessoas não... não... isto vem de trás. Eu estudei o São Carlos desde a fundação..., conheces meu livro sobre o São Carlos?! Portanto, explica quando a gente percebe como é que funcionava o São Carlos no tempo de Salazar. Percebe que o modelo que ainda hoje vigora em Lisboa é o modelo do São Carlos do tempo de Salazar. O São Carlos não permitia a entrada de pessoas sem smoking e vestido comprido. Não se podia ir assim ao São Carlos. Era proibido. Qualquer pessoa que quisesse entrar no São Carlos vestido normalmente não entrava. Tinha que entrar de *smoking*, a rigor, independentemente de pagar bilhete. Esta ideia de um teatro mundano para estetização da política, a serviço de estetização da política ainda hoje se mantém um pouco na cabeça dos frequentadores do São Carlos que acham... se virem o São Carlos aberto a um público mais democrático começam a achar... começam a ficar ressentidos. “Então, essa gente agora também já vai ao São Carlos?”

K- É como se o teatro começasse a perder um valor simbólico... cultural...?

C- O valor de uma arte reservada. Uma música reservada. Elitista...extremamente elitista.

K- A associação da CNB e do Teatro, sob a gestão do Opart, impulsionou as práticas culturais dessas duas instituições?

C- Eu acho que apesar destas... destas...destas reservas que eu faço ao desenvolvimento anterior. Eu acho que está provado que a reunião da Companhia Nacional do Bailado e do São Carlos numa só estrutura administrativa, numa só empresa pública que permite o aproveitamento de sinergias a todos os níveis. Aos níveis de partilha de recursos comuns, partilha de infraestruturas, programação, articulação aos diferentes níveis, que a sua separação não permitia. É que tanto o São Carlos como a Companhia Nacional do Bailado beneficiam dessa articulação. Acho que podia ser melhorada a atividade do São Carlos na perspetiva que eu disse, mas para tanto era necessário que a própria tutela exigisse que se começasse a cumprir o que está na lei. Designadamente, exigir que o estúdio de ópera recomeçasse o seu funcionamento.

K- Naturalmente que a criação do Opart trouxe desdobramentos para o setor cultural. Que impactos ocorreram e se em 2020 o tema do Opart é ainda polémico, existe oposição, resistência?

C- Eu tenho a impressão de que essas... que estas polémicas são um bocado artificiais. Às vezes eu sinto uma certa tendência, por exemplo, da parte... algum diretor da Companhia Nacional do Bailado que acha que se devia voltar ao sistema antigo, por parte do Bailado. Mas, talvez, isso

tenha a ver com a circunstância... com uma circunstância que eu queria evitar, mas que não foi evitado. Era que a Opart não funcionasse no São Carlos. A direção da Opart fosse noutra local, fosse num local neutro. Porque... o que acontece é que na medida em que a Opart está no São Carlos pode dar a ideia à Companhia Nacional do Bailado que o São Carlos tem uma posição hierárquica superior, privilegiada. Seja como for, eu penso que na prática isso não se passa. No concreto acho que não há razões de queixas da Companhia Nacional do Bailado, nem do São Carlos relativamente à... Opart. Acho que a Opart, Opart, como queira chamar... a Opart ou o Opart, que comprovou a sua eficiência e permitiu poupar custos de suporte. Permitiu potenciar energias e poupar recursos que de outra maneira iriam parar a parte de gestão administrativa sem necessidade nenhuma.

K- Dentro das estratégias de democratização cultural levadas a cabo pela Opart tem uma em especial que é o Festival ao Largo. Qual a importância e significado deste festival para o Teatro São Carlos, para a Orquestra Sinfónica Portuguesa, O Coro e a CNB?

C- Eu considero que o Festival ao Largo é uma das realizações mais felizes do Opart, porque para já é uma realização que congrega a Companhia Nacional do Bailado como o São Carlos. E que o diretor artístico é o São Carlos... o diretor artístico.... o diretor artístico é do São Carlos, creio eu, do Festival ao Largo; mas que permite também chamar para a Companhia Nacional do Bailado (inaudível) e outras entidades exteriores ao Opart para essa atividade. E é um gesto de abertura do São Carlos à comunidade. E acho que tem, também, um potencial atrativo muito grande, porque essas ações que são também comuns a muitas entidades do gênero, no estrangeiro..., festivais de verão ao ar livre em condições parecidas com a do São Carlos são, também, uma forma de cativar novos públicos para música e para a ópera. E acho que precisamente o Festival ao Largo nos dá o exemplo de outras ações que podiam ser feitas, como aquela que referi a propósito do estúdio de ópera para atrair esses públicos. Não só para fora do teatro, para o Largo, mas também para dentro do teatro. E habituá-los a frequentar o Teatro São Carlos, com as tais recitas para as famílias... E aumentando o número de espetáculos de ópera. Porque há muito para mostrar e muito para fazer e há grandes capacidades instaladas, neste momento, de produção de ópera em Portugal que não têm possibilidade de se manifestar. E é preciso que o São Carlos abra as portas. Esses artistas... nós podíamos... nós temos material suficiente para duas ou três companhias de ópera de alta qualidade estarem a funcionar ao mesmo tempo em Portugal. Se contarmos com os artistas residentes, portugueses e não portugueses, residentes em Portugal ou ligados a Portugal, que podem fazer ópera de alta de

qualidade, temos material para três ou quatro companhias de ópera. Portanto, temos material humano...temos material humano, temos cantores que são suficientes para isso. E é uma pena que nos tempos dos anos quarenta em que não havia universidades, não havia na formação superior de canto como há hoje, não havia o material humano, o capital humano que hoje já no domínio da arte lírica, do canto lírico e que é riquíssimo em Portugal e não tem capacidade de se manifestar em construção com essa riqueza. Porque essa produção... essa produção é um valor económico, também não é só um valor cultural. É um capital humano que se transmite... que se transforma em capital económico, pois que... se nós tivermos uma estrutura de produção forte no São Carlos também ao nível de uma companhia residente, esta companhia residente também é exportável. Pode ser exportada quando são..., os cantores andam por todo o mundo, muito bem. Mas a companhia em si também é exportável como trabalho coletivo ou determinada marca identitária, tem algo a propor, que pode interessar a públicos estrangeiros, como um todo.

K- Ou seja, não só o teatro funcionar como uma casa de ópera que recebe do estrangeiro ou do exterior as atividades (óperas, réцитas), mas também produzir?

C- Produzir..., fazer coproduções. Também tem feito coproduções. O que acontece é que as coproduções do São Carlos são sempre baseadas em contratos individuais com cantores sem dar relevo à necessidade de criação de um ensemble permanente, de um conjunto permanente, de um emprego artístico estável. É o que me parece. E acho que... sempre defendi que uma das missões do São Carlos é também dar ópera em língua portuguesa. Porque nós somos uma das línguas mais faladas no mundo e não se compreende porque é que não... há... porque é que não há ópera em português (inaudível) de ópera. Eu explico pouco isso, porque é que isso acontece no meu livro sobre o São Carlos. Tenho me referido a isso. Mas não há nenhuma razão para não se dar ópera em português para..., não só para o público conhecedor, mas para o grande público em geral. Porque todas as grandes culturas músico-teatrais se basearam nas óperas das respetivas de línguas quer originais, quer traduzidas.

K- Segundo seu ponto de vista que outras estratégias, além do Festival o teatro colocou na sua época em prática?

C- Eu acho que está escrito na lei (nos estatutos e nos objetivos) ... do teatro... Na lei da Opart está escrito. E essas atividades forma desenvolvidas, sobretudo, pelos diretores artísticos, e

também, pela própria..., a própria..., os próprios gestores da Opart acompanharam e encorajaram essas atividades.

K- Qual o impacto do festival sobre a percepção que se tem das grandes instituições culturais?

C- Acho que é muito importante. Acho que..., precisamente, é prova para um grande público que vive à margem... passa na rua... vai..., é um público diferenciado que não está vocacionado ou que não tem os hábitos de frequentar certas atividades culturais. É uma demonstração pública do valor dessas atividades e da importância que elas têm na vida coletiva. Acho que, nesse aspeto, é um bom cartaz de divulgação e de tomada de consciência para as pessoas em geral, para o cidadão em geral da importância da atividade cultural.

K- Em que medida a inovação de atividades culturais desenvolvidas por uma instituição como os Estúdios Victor Córdon, a CNB e o Teatro valoriza a própria instituição em termos patrimoniais, seja de forma simbólica ou material?

C- Eu acho que sim. Porque valoriza imenso..., porque (inaudível) uma das consequências do Opart foi permitir reavaliar essas estruturas. E através de sua articulação mais inteligente permitir sinergias que dão a esses espaços novas vocações. E isso na altura foi..., logo no começo do Opart houve essa tomada de consciência. Porque ao invés de estar a Companhia Nacional do Bailado com a sua estrutura e o São Carlos com a sua estrutura de costas voltadas, ao juntarem-se os dois na mesma instituição... na mesma... favoreceu a partida de experiências, favoreceu a valorização de cada uma dessas infraestruturas em que assenta a atividade deles.

K- As atividades do Teatro têm desdobramentos culturais e económicos sobre o bairro do Chiado?

C- Acho que, evidentemente, o facto de o São Carlos funcionar ali influencia aquelas zonas de algum modo. Porque cria um centro de concentração de artistas e as pessoas interessadas na cultura que se articulam com outras entidades culturais, como o Museu de Arte Contemporânea... Museu do Chiado, não é?! Admito que haja projecção dessas... neste tipo de frequência... nesse público.... nessa... nessa população, mas não... não, nunca pensei nisso assim nesses termos.

APÊNDICE F – Entrevista 6

Concedida pelo Sr. Rui Lopes Graça.

Local: Estúdios Victor Córdon, Lisboa.

Em: 30 de janeiro de 2020.

Arquivo .mp3 - 1h.

K- De acordo com o seu percurso de vida profissional, qual a sua visão sobre a importância da dança para sociedade contemporânea?

G- Não apenas a dança, mas as artes em geral têm uma importância fundamental naquilo que é o dotar o indivíduo...como... informação suficiente para potenciar a sua capacidade ao máximo. Ou seja, tudo aquilo que nós temos dentro...o potencial que nós temos dentro de nós tem que ser estimulado por múltiplos fatores externos. E isso começa desde que nós... desde que nascemos. Na sociedade, em geral, não se dá tanta importância, como eu acho que se deveria dar, da questão das artes, da presença das artes na educação do indivíduo. Mas nós sabemos que as artes têm...um papel fundamental na criação de um ser humano, não penso só na educação..., na formação. É como o ar que respiramos. O ar que respiramos tem vários componentes e se nós respiramos o ar com todos os componentes (inaudível), temos mais de saúde do que se faltar alguns dos componentes, assim como, a alimentação. Se a nossa alimentação for muito variada e se tiver todos os nutrientes necessários...nós nos tornamos pessoas mais saudáveis. E isto acontece também na nossa formação. As artes fazem parte dos nutrientes que um ser humano necessita para manifestar o seu máximo potencial. As artes performativas, em particular, porque são performativas, porque têm um tipo de comunicação que é muito particular, têm muita...muita importância. A dança, em particular, tem uma importância fundamental, porque eu não posso dizer a dança, eu danço a dança, porque senão a dança não existiria. Ou seja, de todas as artes a única que é dizível é a literatura. E por isso é que é dizível; e por isso é que se escreve. As outras não são substituídas por nenhuma outra; ela nasce de uma necessidade humana. Elas nascem de uma necessidade humana de que? De

comunicação. Mas comunicar o quê? Comunicar algo que até ao momento em que se tomou consciência que poderia assumir-se como arte não se tinha essa consciência. Portanto, eu tenho... eu ganho essa consciência...alguém..., quando o ser humano ganha essa consciência vai exercitar algo dentro de si que não era exercitado conscientemente antes. A dança é uma das últimas artes performativas...a afirmasse. O circuito dos grandes teatros, aliás entre os grandes teatros havia ópera, não é?! Porque não era uma arte maior, era uma arte menor que foi ganhando o seu estatuto. Mas este assunto..., a dança dança-se, como se diz, porque a dança mexe com uma parte do intelecto humano que não é mexida de outra maneira. Só se mexe; é muito específico. E, portanto, ao...ao fomentar, ao fazer chegar a mais pessoas esta forma de exprimir o gesto como uma continuação do indivíduo..., eu estou a capacitar e a potenciar mais capacidades no recetor. Portanto, uma importância fundamental. Aliás, eu penso que não se pode pensar a escola sem isso; sem ... sem dança, sem música, sem artes plásticas, sem teatro..., não se, sem cinema. Não se pode pensar a educação sem isto, apesar de se pensar. O quanto hoje...realmente é a matemática e português em Portugal...matemática em Portugal. Os adolescentes vivem num stress indescritível porque tem que ter mais uma milésima para entrar na universidade de medicina e nem sequer temos a garantia que vão ser bons médicos, porque ter a nota máxima não significa que vai ser bom médico. Pode até ser medíocre, porque a habilidade de tirar uma boa nota não...não tenho dentro o humanismo que é preciso ter para ser um bom médico; porque senão nós estamos a criar monstros que são ótimos técnicos, eles são tecnicamente muito bons, mas carecem de coração, de humanidade. Portanto, os...a vocação da pessoa é que tem de ser aferida, não é a sua capacidade de tirar 20, porque isso pode não ser uma capacidade que esteja relacionada com...com a sua vocação; por vezes é mesmo a negação, porque os meninos são educados a ter a nota máxima criam uma ilusão e depois quando chegam lá muitos deles percebem que não era aquilo que queriam. (inaudível).

K- Com a criação do Opart houve uma associação entre o Teatro Nacional de São Carlos e a Companhia Nacional do Bailado. O Sr. considera que esta associação veio a fortalecer as duas instituições em termos institucionais, culturais e de representatividade para a sociedade?

G- (inaudível), como saberá, como está a estudar sobre o assunto..., a criação do Opart não foi uma coisa linear, ou seja, não se pensou o Opart...vamos fazer e a partir daqui...é sempre a fazer, não; sofreu interrupções, pausas, arranques e recuos. E eu penso que o ... o ideal do Opart é extraordinário, mas uma coisa é o ideal e outra coisa o que está no terreno. Ou seja, o que já cá estava. Ou seja, quando simplesmente o..., quer dizer, haverá...haverá pessoas que estão de

dentro da criação que poderão lhe dar informação muito mais qualificada, porque eu... na altura em que isso tudo aconteceu...eu ainda dançava, eu ainda era bailarino, ou tava a coreografar, ou seja, não é algo que eu tenha acompanhado por dentro. Ou seja, eu acompanhei como..(inaudível)...eu estava no corpo artístico que era a Companhia Nacional do Bailado que eu entrei há muitos anos, nos anos 80 e, portanto, a minha perceção é diferente e ela tornou-se mais acutilante, mais precisa exatamente quando eu deixo de fazer parte do corpo artístico que era a Companhia Nacional de Bailado...me mantenho na mesma instituição e tenho uma posição dentro da instituição que me permite ver de uma outra forma que à época eu não me permitia, porque estava ocupado mentalmente com outra coisa, não me interessava muito por determinadas coisas. Eu penso que, em teoria, o Opart é extraordinário que é criar um organismo que permite a máxima... usar o máximo o potencial humano que tem, isto é extraordinário. O que acontece é quando se... quando se criou esta instituição as próprias... os corpos artísticos e a estrutura da coisa que cá está já existia. Já existia com o seu modo de operar. E é... ao transformar uma coisa que já existia noutra que vai estar sujeita a novas regras não é algo que se possa fazer de um dia para o outro, quer dizer, pode-se... se... se fechar e se abrir outra vez... se se encerrar e depois abrir e a seguir começar do zero. Isso é indicável, porque tudo tem uma estrutura de uma empresa em que cada um já sabe o que tem que fazer e quando aceita entrar nessa estrutura já sabe que tanto está aqui a trabalhar, como pode ser destacado para estar no outro teatro, como pode ser ...ir para ali como para ali. E isso é algo que é muito importante, ou seja, quanto mais nós potenciamos os recursos humanos que temos e as valências de cada indivíduo, nos diferentes aspetos que esta empresa tem, melhor é para as pessoas que são mais felizes e melhor é para empresa. O que acontece é que a natureza humana tem dois lados; e há um que não quer, ...porquê?...porque sim, porque não quer. Só o facto: é o querer por não querer. Então, a natureza humana tem questões contraditórias. Não acho, de todo, que tenha sido..., ou seja, um processo fácil de executar. De todo, não acho mesmo. Agora, terá trazido benefícios? Sim, acho que trouxe benefícios. Trouxe benefícios em alguns aspetos, onde já se conseguiu implementar, mas, no outro, não terá trazido aquilo que era expectável. Porque, eventualmente, ainda não se conseguiu implementar. Eu penso que a atual forma como foi feita só ao longo de... mais do que uma geração de..., quando digo geração não é geração em termos de idade, é geração de trabalhadores e de colaboradores que entram e saem e se vão adaptando às novas regras e às novas realidades é que se vai fazer sentir no futuro o verdadeiro resultado de implementar uma empresa desta natureza. Não é algo que...; para se sentir imediatamente teria que ser começado do zero. Senão tem que ser uma coisa que se vai

implementando. E pra ir a implementando primeiro um trabalho de continuidade, mesmo mudando conselhos de administração, mudando dirigentes... seria muito importante... é importante haver um trabalho de continuidade para um determinado sítio, para implementar aquilo que se acredita ser uma boa solução para... pra maior instituição de... cultural portuguesa.

K- Neste período de nova estratégia de gestão como o Sr. observa a evolução da própria CNB? Qual a sua visão sobre isso desde surgimento do Opart?

G- A minha relação com a CNB foi de...tem dois aspetos. O primeiro aspeto é que eu fui colaborador da CNB durante muitos anos como bailarino, como intérprete. E depois quando cheguei a uma altura em que já não conseguia fisicamente, porque é realidade da vida de um bailarino...estar ao nível daquilo que eu deveria estar..., isso coincidiu com o facto de eu ter começado a coreografar..., a minha carreira...eu tenho carreira como coreógrafo, e comecei a coreografar dentro da companhia em projetos experimentais,... aquelas coisas, de toda forma, como se começa que são workshops e tal, apresentação e fui sofrendo... sofrendo a minha... a evolução na carreira. Comecei a fazer peças fora, peças dentro e peças fora. A minha relação tem sido sempre como... ou foi como intérprete ou como coreógrafo. A partir de uma certa altura eu mudei minha relação contratual com a CNB e passou a ser... eu ... eu fiz..., como se diz, uma reconversão da minha carreira. E a reconversão foi para Coordenador de Projetos Especiais. Sendo que isto era (inaudível) na Companhia Nacional do Bailado, tanto que essa minha... essa minha carreira... essa minha nova...essa conversão implicava em projetos que estivessem...(inaudível) sempre fora do âmbito habitual do que é uma carreira de um baile.... do que o trabalho normal de uma companhia. E eram trabalhos muito virados para a sociedade, ...tinha a ver com o levar dança às escolas, tinha a ver com criar oportunidades para novos criadores. E foi isso que eu andei a fazer. Agora, como é que a dinâmica da companhia, como é que ela funcionou por fazer parte do... eu isso não sei, ou seja, eu não... eu não tive nenhum cargo na CNB ao nível de responsabilidade que permitisse aferir se a relação ou a evolução da companhia pelo facto de estar dentro do Opart foi melhor ou foi pior. Eu não me considero dar uma resposta direta, clara a essa questão. E saberá... e mais ainda acho que é uma resposta que posso... só pode ser conhecida através da resposta de vários diretores da companhia que foram tendo responsabilidades como diretores, desde que a companhia não fazia parte do Opart até ao momento atual. E isso é a história de um relacionamento com alguém que dirige que... que antes não era um conselho de administração de uma instituição chamada Opart, era outra coisa; mas existe uma relação entre o diretor artístico e um conselho de administração ou alguém que

administra. E isso é algo que será interessante de se perceber. Eu não consigo lhe responder isto porque não faz parte do âmbito da minha relação com o Opart.

K- Dr. Rui nesse segundo momento de participação na CNB, ...o Sr. relatou que foi bailarino, depois trabalhou como coreógrafo, depois como Coordenador de Projetos Especiais.... com relação a esses projetos eu creio que está relacionado também os Estúdios Víctor Córdon?!

G- Na altura não estava.

K- Na altura não estava?!

G- Não. Na altura em que isso aconteceu foi sob a direção da Luísa Taveira. Os Estúdios Víctor Córdon essa... esse nome Estúdios Víctor Córdon não existia. O conceito não existia. O que aconteceu foi que a Companhia Nacional do Bailado trabalhou durante muitos anos aqui no... na rua Victor Córdon e eu comecei a dançar, comecei minha carreira, a minha relação com a dança aqui nos anos oitenta. A companhia durante mais de trinta anos trabalhou neste espaço onde nós estamos. A partir de uma certa altura decidiu-se que companhia ia para o Teatro Camões e nessa altura este espaço ficou sem uma função clara. Ou seja, estava cá, era da instituição... do Opart. Houve aqui muita coisa. Houve desde ensaios da orquestra sinfónica, ensaios irregulares da Companhia Nacional do Bailado quando havia necessidade de estúdio, mas na realidade não... não existia um... um objetivo claro, uma filosofia, um plano para este espaço. E o que aconteceu foi que em setembro de 2016 a Luísa Taveira que era diretora à época em conjunto com o conselho de administração na época, com o diretor artístico do Teatro São Carlos, o Patrick Dickie ...; a Luísa Taveira lança este... este projeto que no início se chamava Centro Educativo e Comunitário da Companhia Nacional do Bailado e do Teatro São Carlos. Éramos..., na realidade havia aqui uma escola para crianças e alguns programas para jovens e alguns programas... tentavam fazer alguns programas comunitários, mas na realidade ... também havia alguns projetos para bailarinos mais... com a idade mais avançada que faziam... convidavam coreógrafos para fazer peças para eles, depois eram apresentadas a um público jovem. Chamados espetáculos de bolso. E isto em setembro e por volta de fevereiro, ...havia um coordenador.... eu nunca acompanhei esse processo de todo, estive sempre fora disso... não dei nunca a minha opinião sobre isso, nunca tive nenhuma relação com esse processo, estava a coreografar para a companhia que me levava a outros sítios, e com outros projetos. E depois, por volta de fevereiro de 2017, sou convidado pelo diretor da época Paulo Ribeiro, por três

vezes; e só à terceira é que disse sim que iria ver. E isso foi feito em acordo com o conselho de administração..., só me puderam convidar para vir para cá porque as coisas não estariam a correr como... como era espectável e havia uma vontade de mudar, não se sabia muito bem para quê, mas houve uma vontade de mudar este... o objetivo deste, digamos, deste espaço, pronto. Eu quando tenho esta minha reconversão para projetos especiais...coordenador de projetos especiais, este espaço não existia de todo, ou seja, existia o espaço, não existia este conceito de Estúdios Vítor Córdon. Portanto, como eu era coordenador de projetos especiais convidaram-me para vir..., eu na altura depois falei com o presidente, o Dr. Carlos Vargas, sobre o assunto e aceitei vir. Quem estava cá... eles mudaram, pronto. E, portanto, aquilo que eu encontrei cá era algo que eu não queria fazer. E como não queria fazer, a minha proposta foi: eu ficarei sim... se puder fazer isto. Só ficarei se puder fazer isto..., não acredito... Uma das coisas que me orienta é que eu não consigo defender o que é indefensável. Há quem tenha essa habilidade. Eu não consigo fazer isso. Eu só consigo defender o que eu acho que é defensável, ou seja, eu tenho que acreditar que é.... que este projeto é fundamental, que tem... que tem um lugar na sociedade, que tem lugar no momento em que vivemos para poder defender e poder pensá-lo e poderem surgir ideias dessa necessidade que... que é ...que é qual?! Que é presente... que isto tem que ter fundamento, isto tem que ter importância para o que está a acontecer agora. E não pode ser na perspetiva de tapar um buraco de uma coisa que está aqui sem função. Se não tem função e se não encontrar função, então, (inaudível). Olha, ... fazer só por fazer não seria possível. Portanto, na altura, foi assim que eu vim cá parar.

K- Qual a relevância e o impacto sociocultural dos estúdios e quais são as suas atividades?

G- O que é que são então os Estúdios Victor Córdon? É exatamente isto que aqui está. Os Estúdios Victor Córdon são um centro criativo pertencente ao Opart, com a missão de potenciar o trabalho de bailarinos, coreógrafos, músicos, compositores, entre outros, proporcionando meios para o seu desenvolvimento e a projeção profissional. Isto é algo importantíssimo. Depois, como é que estão divididas as nossas atividades? São em quatro vetores. São plataforma, criação, pensamento e treino. Estes são quatro eixos que... isto atua sempre numa estreita relação entre a Companhia Nacional do Bailado e o Teatro Nacional de São Carlos. Depois, dentro de cada uma destas plataformas.... destes eixos existem lá dentro os programas. Eu tenho programas que são..., Plataforma, por exemplo, o que é que é isto? Isto é, ... tem o objetivo de descobrir jovens talentos e dentro destes (inaudível)... há aqui três programas: um é o território, outro, jovens compositores e outro compositores e coreógrafos. E isto é o que? O

território é um programa que é uma plataforma para todos os jovens bailarinos. Ou seja, todos os anos nós lançamos..., nós fizemos agora o terceiro ano, lançamos o desafio às escolas de todo o país à exceção de Lisboa, porque Lisboa já tem o Conservatório Nacional que tem uma grande visibilidade com um espetáculo final no Teatro Camões, e isto criava aqui um desequilíbrio com o resto das escolas do país, porque o governo português também financia o ensino da dança fora de Lisboa. Ora bem, ... se os meninos de Lisboa têm aquilo que é necessário para terem visibilidade, os do resto do país também tem essa necessidade. A ideia deste programa vem exatamente daí, que é ...eu reúno... eu lanço o programa, as escolas todas enviam os seus representantes, fazemos uma audição como um júri exterior a nós e isento, e são os pedidos dos jovens bailarinos. O que eu faço é: convido coreógrafos, dois coreógrafos, que este ano por acaso é ... este ano é Marco Goecke e Iratxe Ansa e o Igor Bacovich. No ano passado foram outros. No primeiro ano foram outros. E acontecem duas coisas, tem a ver com a vida de um bailarino profissional; um faz uma reposição..., uma peça que já foi feita que eles vão aprender e outro faz uma criação. Porque a vida de um bailarino o profissional numa companhia de mainstream é essa, não é só criações. É criações e reposições. E depois, criei uma parceria com um festival de vídeo (inaudível) que existe em Portugal, chamado o Winchado e criamos um prémio que é o prémio Territórios de Víctor Córdon..., que o vencedor da categoria melhor realizador nacional recebe como prémio uma encomenda de um filme... para ter um jovem realizador de um filme a apresentar no espetáculo e entre as duas coreografias. Portanto, isto, claro que tem um impacto fortíssimo..., são jovens bailarinos dos quatorze aos dezoito. Estão a ver-se a dançar coreógrafos de topo mundial, como..., no ano passado tivemos uma peça do Alexander Heckman. O Alexander Heckman está a ser dançado na Ópera de Paris, no Royal Ballet e está a ser dançado em todo o planeta no mais alto nível. E estes miúdos entre os quatorze e os dezoito..., os do ano passado, têm no currículo dançar uma peça de Heckman. A primeira vez em Portugal que isso foi feito. E ... como é que isso é possível? É ..., porque, isto é, uma (inaudível) muito diferente do que é uma companhia profissional. Eu não tenho um elenco, não tenho um corpo artístico. Portanto um coreógrafo está muito disponível para apoiar formação de jovens bailarinos. Depois a sua disponibilidade para trabalhar companhias é totalmente diferente. É um outro campeonato, não tem nada a ver. Mas o descobrir esta possibilidade foi um momento absolutamente incrível. Isto é um impacto muito forte na vida destes jovens bailarinos, isto marca-os para o resto da vida. Eles passam um mês em Lisboa, mas a nossa instituição paga tudo. Eles não pagam nada: viagem, alojamento, alimentação, estreia no Teatro Camões, depois vão em digressão. É uma experiência única. E eles ficam a saber o que é que é

de facto a vida de um bailarino profissional que é trabalhar... entrar num estúdio de manhã, trabalhar o dia todo e depois ir descansar... e se recuperar e depois um espetáculo e depois uma digressão. Portanto, eu penso que é um contributo muito, muito grande, importantíssimo que nós estamos a dar para as carreiras. E tem aqui outro programa que é o programa Compositores... Os Jovens Compositores que é orientado pelo compositor Luis Tinoco. E aqui, mais uma vez, estamos a apresentar jovens talentos. Então estes... estes jovens compositores vem de onde? São pessoas que vem da escola... temos sempre esta ideia que é... a coisa é... não é pensada só por nós; temos que pôr os outros também a participar. Neste caso, um dos compositores vem... é escolhido pela Escola Superior de Música. O outro compositor pelo orientador que é o Luis Tinoco e o outro pelo diretor artístico do Teatro São Carlos. E assim que eles cá veem ter. E depois, eles têm três semanas..., já aconteceu a primeira, que são temáticas, em que os compositores se relacionam com outras áreas das artes performativas. Porque o intuito do programa é desenvolver o espírito colaborativo entre as diversas áreas das artes performativas, por exemplo: este ano nós já tivemos a música da ópera... música... já tivemos uma série de coisas; este ano tivemos a primeira sessão, foi esta semana, a relação entre os compositores e encenadores atores. Têm músicos, ... atores. O que é que se faz? Durante uma semana...e tem uma apresentação final dos resultados da semana. Esta segunda semana vai ser com realizadores; os compositores e realizadores. Porque os compositores podem querer ser compositores de cinema, podem ser compositores de artes cênicas, compositores de concertos apenas. Se interessar apenas por concertos, compositores para ópera. Há muitos caminhos. Tem que experimentar. E depois, esta última semana aqui, a terceira, é a semana dos compositores e coreógrafos. Que isto aqui, apesar de estar dentro dos compositores já é um outro programa, porque foi com os compositores e coreógrafos englobam muito mais gente. E já temos três jovens compositores, agora temos um outro coordenador que é Victor Hugo Pontes que é um coreógrafo muito conhecido em Portugal e três jovens coreógrafos. De onde é que vem estes três jovens coreógrafos? A mesma lógica: um é nomeado diretora artística da CNB, da Companhia Nacional do Bailado, outro pela Escola Superior de Dança e outro pelo orientador dos coreógrafos. Portanto, é muito democrático. Ou seja, não é uma cabeça a pensar em tudo. São muitas cabeças a pensar... que pensam. E uma das minhas maiores preocupações em relação aos Estúdios Víctor Córdon é ter representatividade. As pessoas verem-se representadas. E há mais probabilidades das pessoas se verem representadas quando elas próprias participam no processo de escolha do que vai acontecer. Claro que isto não quer dizer que fazemos não importa o que. A sabedoria tem que tá antes. Tem-se que perceber quem é que se convida pra

programar as atividades e quais são as estruturas que nós convidamos a serem nossos parceiros. E isso é que é ... A sabedoria está aí. Porque depois, ... se esses parceiros se encaixam dentro da filosofia do espaço, então tudo vai funcionar certo. (inaudível) O que é que nós trazemos mais para aqui..., para ser mesmo plataforma... Nós trazemos para aqui os alunos finalistas da Escola Superior de Dança que são os bailarinos, na semana dos compositores e coreógrafos e alunos da Escola Superior de Música, que são os músicos. Portanto, dia sim dia não têm de apresentar uma tarefa. Têm que apresentar um pequeno espetáculo, dia sim dia não. Segunda é lançada uma tarefa, na terça à tarde têm que apresentar o espetáculo. Quarta, quinta, sexta, sábado também...do dia apresentam e sábado ao fim do dia apresentam as peças selecionadas a um grande público que vem cá assistir... Que chegam..., juntam cem, ... noventa pessoas dentro do estúdio. É muito forte..., é a loucura total..., fica tudo ao contrário. Isto fica um pandemônio, parece um campo de batalha..., que é isso... é a luta para conseguir. Pronto, isto é a plataforma. Repare que nesta plataforma nós temos aqui muitas camadas. Temos uma relação com o território, temos relação com todas as escolas de dança do país. Este é um nível. Outro nível, o nível universitário da Escola Superior de Dança e da Escola Superior de Música. O último nível... os que já terminaram que estão em início de carreira. os jovens coreógrafos e os jovens compositores. Pronto! São muitos níveis em que estamos a lançar pessoas. Há pessoas que neste momento estão a fazer carreira como compositores, cujo ponto de partida foi o que fizeram aqui. E foi tão importante que alguém viu e já o está a pôr na rede de circulação. Depois, o outro... é isso... é a criação. E a criação na realidade é apoio à criação. Como é que apoiamos..., através destes programas. Um deles se chama Em Trânsito. E tal como o nome indica é um programa em que as pessoas que cá vem estão em trânsito. Vem cá um tempo e depois vão embora. De facto, é como no aeroporto, estar em trânsito, não é?! Este programa tem relação com os festivais de dança. Nós temos..., falta aqui um agora porque já foi atualizado, que é Dias da Dança, Temps D'images, Boca, Alcantara, Cumplicidades... materiais diversos..., isto aqui é na zona de Ribatejo, isto aqui é em Guimarães e agora falta aqui os Dias da Dança do Porto. Cada um destes festivais pode agendar três coreógrafos a terem a residência nos Estúdios Vítor Córdon por ano. Portanto, temos um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete...são vinte e um coreógrafos por ano... vêm desta relação que criamos com estes festivais. Mais uma vez não somos nós que escolhemos quem é que vem cá. O festival é que escolhe, senão nós podíamos ser acusados de escolher e ter ..., dirigir..., tentar influenciar, não! Nós escolhemos os festivais e criamos o programa. Agora quem vem eles é que têm que decidir. E, portanto, sentem-se, nesse sentido, representados. Isto tem... isto fortalece aquilo que nós achamos que é esta... o

papel da criação artística na sua relação com os festivais ao potenciar residências artísticas num espaço que é acessível, que tem todas as condições para fazer uma criação, dentro de um... dos Estúdios Víctor Córdon. Depois, temos um outro programa que em oposição ao Em Trânsito chama-se Em Casa. O programa Em Casa..., eu convido todos os anos um coreógrafo que fica durante uma temporada inteira cá e toda a sua produção artística é feita cá. Claro que não tá cá todos os dias, tem alturas... são manchas de... vou estar aqui... “quando é que vais fazer a criação?” “-Ah eu preciso fazer em dezembro, em março, em julho” ... “Ok, então, quais são as datas?”. E é prioritário. Ele está em casa. Para além de..., e este é João dos Santos Martins que é um grande valor do pensamento coreográfico, da prática da dança em Portugal, de uma nova geração, que eu acredito muito. Acho que é uma pessoa com um potencial incrível e que vai influenciar muito o percurso da dança no futuro em Portugal, ou a tendência da dança em Portugal. Para além das suas criações tem também outro tipo de atividades, ele pode propor-me, na realidade programar coisas. Por exemplo, ele fundou uma revista; o lançamento da revista *Correia*, que ele fundou, é feito aqui. O lançamento da revista está sempre imbuído de muitas atividades e é belíssimo. Ele na nova criação, que está a fazer, vai usar língua gestual; então as aulas de língua gestual que eles próprios vão fazer o projeto... tem de fazer..., o que ele fez foi pedir... podemos convidar a comunidade, gratuitamente, a ver fazer estas aulas. Portanto, há uma série de programas que ele pensa... na relação com escola Fórum de Dança poderem fazer aqui uma das duas formações. E nós aceitamos. Dentro deste programa Em Casa. Para além disso, há o que chamo residências artísticas. E o que são residências artísticas? É dado aqueles que querem coreografar ou querem compor também, mas o nosso espaço apesar de estar para a área da música é mais vocacionado para dança. Ou seja, o nosso...os estúdios não foram feitos para música, foram feitos para a dança. Portanto, nós acolhemos muito..., muito mais dança do que música. Porque isto tem haver com a matriz do espaço. As residências artísticas são para aqueles que não estão nos festivais e que também..., e também tem direito a ter um apoio, não é?! Pronto. E então como é que... como é que é feito? As pessoas através do site candidatam-se, dizem..., temos um regulamento próprio, querem aquela data, tem o projeto, memória descritiva do projeto, quanto é que vão estrear, onde é que vão estrear... E nós damos o espaço para estar cá duas semanas. Por exemplo, de setembro até agora..., não está atualizado, mas tiveram uma, duas, três, quatro, cinco, seis, ... nove, dez, onze. Este ainda vai estar, este, mas devem ser à volta de onze. Porque isto não está atualizado... ou até se calhar mais do que isso, não está atualizado.... Portanto isso vai cobrir uma vasta área de criadores que não estando nos festivais tem a possibilidade de criar objetos coreográficos com as mesmas condições. E

por toda a gente. E depois há um outro programa de apoio à criação que se chama Novíssimos que é para cá ..., também são residências artísticas duas semanas. Só que estes não têm de concorrer a nada. Estes, basta terem terminado uma formação superior, imagina! Fez a Escola Superior de Dança, fez a Faculdade de Motricidade Humana, fez o Fórum de Dança, fez as Magno Porto e quer um espaço para primeira obra, então, pode fazer aqui. E por isso é que se chama de Novíssimos. Então eles acabaram a faculdade ou o politécnico, três anos, em julho, a partir de setembro há uns que querem coreografar logo, querem fazer peças, não querem dançar, querem só coreografar. Então nós damos esse primeiro espaço. Não tem que fazer esforço nenhum, só tem de dizer que querem e vem ter connosco e nós damos-lhes o espaço. E tratamo-los como coreógrafos consagrados. Ou seja, têm que assinar um protocolo, têm que dar... tão a assinar contratos... E eles até ficam meios assustados. Isto mesmo... isto é normal... isto é o que faz um coreógrafo profissional. (inaudível) residência e eles (inaudível) assim meios em choque (inaudível) já no sítio para fazer o espetáculo, tens que ir para o espetáculo. Nós os promovemos através da página no Facebook e Instagram, nas publicações, comunicamos e isso dá uma ajuda. Há uns que já começaram a fazer isto..., aqui dentro começaram a criar ligações. Porque muitas vezes destes novíssimos são os mesmos que fizeram os compositores e coreógrafos, que são último ano. Ou seja, eles estão a participar aqui ..., exatamente, eles estão a participar aqui em maio e junho; estão a fazer os compositores e coreógrafos. E alguns deles em outubro já estão aqui como coreógrafos, porque aqui eles estão a acabar o curso. Portanto, isto é pensado para ser em continuidade. Eles acabam, tem esta experiência e ficou a pensar a se calhar vir a fazer isto..., vão de férias, quando voltam já podem fazer a primeira peça aqui. São os mesmos. Ou seja, há uma continuidade. Depois, há este vetor que é o pensamento que é reflexão e o que é que se promove exatamente aqui. A atividade mais importante é ... são as conferências Encontros para o Futuro. Eu tenho aqui... se não se importar..., estamos a ultimar..., é isto..., está aqui a conhecer. Então, este ano... esta é a terceira edição, tem um nome genérico Encontros para o Futuro, é assim que se chama e esta é a terceira edição. E os Encontros para o Futuro têm temáticas relacionadas com a dança. Os dois primeiros anos teve um curador ... quem é que organiza? Eu convido alguém para fazer a curadoria e esta pessoa..., nos dois primeiros anos que tem a ver com a dança foi uma pessoa e ... e são os professores de dança das escolas todo o país. As mesmas que depois manda os meninos para o território. E o que é que nós queremos, que quisemos fazer: falar sobre as questões do ensino da dança. Porque é que não há?... Porque é que há desproporções no ensino?... Porque é que há desníveis no ensino? na qualidade do ensino? Qual é a presença das entidades governamentais ou do ministério da educação ou da

cultura ou da proficiência do ensino superior na regulamentação do ensino da dança em Portugal? São estas temáticas todas que vem para aqui, para as pessoas terem um espaço onde podem falar. Ou seja, a ideia da conferência não é ... nunca foi apontar o que está mal, mas sim dar o microfone às pessoas para elas poderem dizer o que acham que poderemos fazer para melhorar o sistema. Não adianta nada estar a apontar o que está mal sem ter uma solução, porque não vai resolver nada. (inaudível) O que eu penso é: se eu não tenho uma solução é melhor ficar calado. Ou seja, eu tenho que ter uma solução. Não pode ser criticar por criticar, porque a crítica pela crítica não constrói um novo paradigma. A crítica pela crítica apenas destrói e põe as pessoas frustradas e maldispostas. Ok..., eu tenho essa solução e se for boa toda a gente vai a seguir e, as vezes, é preciso convencer as pessoas, mas se é mesmo bom porque é que as pessoas não querem fazer?!..., se calhar perderam a confiança e tem... tão fechadas. Portanto, tem que se ganhar confiança, tem que se fazer..., mais do que um desejo tem que se fazer. Ao fazer vai-se ganhando confiança. Este ano continuamos na temática da dança, mas é outra questão... é: Sentidos para Internacionalização da Dança. E aí convidamos outra pessoa para fazer a curadoria, também não é de todo a mesma, que é Vânia Rodrigues. E já lhe enviamos aqui o programa da conferência que propus à Companhia Nacional do Bailado fazermos algo em conjunto que é a conferência abrir no Teatro Camões porque assim as pessoas podem assistir a um espetáculo da companhia a seguir ...(inaudível) e depois tem a presidente do conselho de administração a abrir, a diretora da companhia que é a pessoa da casa que há esta ligação entre esta conferência e Companhia Nacional de Bailado e a Ministra da Cultura Graça Fonseca lá estará também. E depois (inaudível) a reunião e temos o, digamos que, o orador principal que vem também falar sobre esta questão de internacionalização (inaudível) ... A questão principal é: quais são as novas formas de pensar a internacionalização. E depois temos um dia acrescidíssimo com o programa todo..., depois, está tudo fechado neste momento, as pessoas já podem se inscrever para participar. Isto... isto aqui no... Pensamento. E depois, por exemplo, esta iniciativa Encontro de Professores de Dança..., quem é esta gente?! que vem para aqui falar sobre dança? Bom, são o resultado de duas conferências que fizemos. Na segunda conferência alguém se levantou e propôs a criação de uma associação nacional que representasse os professores de dança e que servisse de interlocutor com a tutela... E isto foi a maior vitória da conferência. Não foram o cento e tal pessoas que estavam, não. É alguém levantar-se e dizer: eu assumo a responsabilidade de criar... nós temos que estar representados numa associação. E nós, obviamente, damos acolhimento ao que nasceu aqui. E pronto. E depois, aqui tivemos também já este encontro transmedia que é: pensar, debater sobre novas

formas de comunicação nas artes performativas. Também acolhemos cá isto. E depois temos este vetor, muito importante, que é o Treino. Treino para profissionais. Para termos uma ideia até aparecer os Estúdios Víctor Córdon não havia em Lisboa um sítio onde o bailarino profissional pudesse fazer uma aula de dança todos os dias, para manter o seu treino. Isso é uma das coisas que nós temos... É: todos os dias às 10:00 da manhã existe uma aula de dança e, antes de falar do preço, todas as atividades que nós temos tem como princípio não usar os bailarinos para... ou seja, não haver aproveitamento financeiro dos bailarinos. Ou seja, as nossas atividades têm um preço e esse preço, nesse preço o que está contemplado ...não é o fim lucrativo, mas é o fim de não dar prejuízo, ou seja, o preço simbólico. Uma aula custa três euros. Não existe em nenhum sítio do planeta aulas a três euros com um pianista a acompanhar. Tem um professor e um pianista. E isto vai desde setembro até julho. Portanto, há uma série de iniciativas e trazemos nestas várias seções, nas várias iniciativas, pessoas que considero que são muito relevantes para o treino em dança na atualidade. E pessoas que... que por uma razão ou por outra não estiveram cá ainda ou não estiveram as vezes suficientes e, portanto, todos estes programas são.... um, dois, três, quatro... são muitos programas, são programas complementares na formação e atualização de um profissional da dança. Ou seja, nós não funcionamos como escola, não ensinamos passos de dança, mas podemos... potenciamos trazer aqui, por exemplo, este ano veio cá David Zambrano que é uma figura ímpar da dança contemporânea mundial, estar aqui uma semana e depois teve a possibilidade de expandir o seu conhecimento, a sua a sua perspetiva, a sua visão e outros e muitos outros... muitos outros que aconteceram. E dar... E proporcionar o treino diário para bailarinos. Claro que além dessas iniciativas há outras que... umas foram feitas no ano passado outras foram feitas no próximo ano. Mas para responder, assim, a sua pergunta inicial... a influência que isto... Isto eu penso que nenhum de nós tinha noção do impacto que esta ideia ia ter e ... e aquilo que nós temos disso foi que o Opart, instituição Opart, que tem dois corpos artísticos, os meios pesados, digamos assim. a instituição podia ser vista como hermética, como qualquer coisa que as pessoas não têm acesso e que não há... e que podia até criar uma relação de... que não fosse muito amigável com a comunidade da dança em geral ou da dança independente. Porque na realidade essa dança não tinha lugar dentro da nossa instituição. E o que aconteceu com os Estúdios Víctor Córdon é que se cria uma marca e ela existe, a marca Estúdios Víctor Córdon que existe em colaboração..., com tudo o que existe na nossa instituição e que passa pelo Teatro Nacional de São Carlos pela Companhia Nacional do Bailado e desenvolve programas que tentam potenciar dança tanto para a Companhia Nacional do Bailado como para os Estúdios Victor, tanto para o Teatro São

Carlos, na música, como para os Estúdios Victor Córdon. Portanto, há sempre uma preocupação colaborativa, mas ao mesmo tempo abre uma grande instituição para a comunidade da dança independente. Em particular mais a dança e, também, a música, mas muito a dança através dos festivais, através das residências, através de qualquer pessoa poder vir fazer uma aula no estúdio aqui em cima. Porque este espaço é um espaço carregado de história. Aqui... passou desde Mikhail Barishnikov a Pina Bausch, a Anne Teresa de Keermaeker, (Inaudível), Manuel Legris, Lyudmila Semenyaka... São muitos... muitos. E uma companhia ao longo de várias décadas. A companhia que temos hoje foi aqui que cresceu, ou seja, este espaço tem de facto um peso na história da dança absolutamente incrível. E hoje ser habitado por pessoas que tradicionalmente não tinham acesso e encontram aqui um grande apoio para a sua... o seu desenvolvimento, expansão e projeção, é absolutamente extraordinário. Eu penso que o Opart ao aceitar fazer isto..., quando eu propus esta ideia de: vamos fazer um centro criativo que potencia o trabalho e que mostre o trabalho de jovens talentos... e que consolide o trabalho de artistas consagrados; e ao ter sido possível neste momento histórico em que tal coisa que foi possível... eu acho que se abriu aqui qualquer coisa que nunca se tinha visto antes. E que eu acho que a única. Nós temos uma coordenação artística e por isso é que dizia que não sou diretor. Sou coordenador. Mas temos uma autonomia, porque nós logo no segundo ano..., no primeiro ano tivemos muito sucesso no nosso... com os programas todos, tiveram muito sucesso, e logo no segundo ano foi-nos atribuído um orçamento próprio. Porque quando nós começamos estávamos dependentes do orçamento da Companhia Nacional do Bailado e do Teatro de São Carlos. E a partir da segunda temporada passamos a ter o nosso próprio orçamento. Este ano também. Já temos (inaudível) da importância e do impacto que isto tem tido (inaudível) independentes, de quem está fora das instituições. E também tem tido uma grande preocupação em encontrar parceiros que nos apoiem, por exemplo, a Sociedade Portuguesa de Autores, a partir do segundo ano, apoiou-nos; no primeiro ano a Fundação Calouste Gulbenkian apoiou-nos; desde o ano passado já este ano também estamos a ter apoio financeiro para determinados prêmios da Sociedade Portuguesa de Autores; a fundação GDA também nos apoia programas que permitem que..., são nossos parceiros no sentido em que estes programas de formação complementar para os bailarinos são mais acessíveis, porque a fundação GDA disponibiliza um montante financeiro que faz com que as pessoas paguem muito menos pelas atividades vindas através da fundação GDA. Há aqui todo um reconhecimento e um acolhimento social que eu penso que é muito... é muito importante para uma instituição como esta, porque as grandes instituições tendem a ficar cristalizadas e isso pode-se evitar havendo dentro elementos disruptivos. E acho os Estúdios

Victor Córdon são este elemento disruptivo que nos mantêm ligados..., mantêm-nos ligados ao mundo real, porque a vida de um freelancer não é igual a quem trabalha no corpo artístico numa instituição. E, em particular, em Portugal as pessoas que vivem no mercado freelancer enfrentam muitas dificuldades. É muito complexo fazer carreira como bailarino sendo freelancer. Mas por outro... há aqui um grande paradoxo. Porque, as grandes mudanças não vêm do institucional, vêm daquilo que é marginal. As grandes ideias de transformação que acabam por transformar aquilo que é o institucional vem sempre de fora ou quase sempre de fora. São raros os casos de grandes transformações na história da dança vindos de dentro. Até acontece que, às vezes, vem de dentro e a pessoa sai e depois vai por fora; já estive dentro e vai por fora fazer um trabalho fora..., se fizesse dentro não era aceito..., não teria efeito. Era completamente aglutinado pelo mainstream; vai por fora e cria um novo objeto estético, uma nova corrente que altera de alguma forma a história ou o percurso artístico e depois acaba por entrar. Mas esta ida fora ao mundo real é muito importante, depois há pessoas que, simplesmente, nunca estiveram ligados ao mainstream e que criaram verdadeiras revoluções... e que depois são apanhados pelo mainstream. Quer dizer quando a Pina Bausch apareceu não se imaginaria que o Ópera de Paris iria dançar uma peça de Pina Bausch. Quer dizer, quando a Anne Teresa de Keersmaesker apareceu fazer coisas, aquelas primeiras coisas ninguém iria imaginar que depois toda a gente iria querer fazer peças da Anne Teresa de Keermaesker. E todos... todos. Ou seja, quando nós estamos a abrir uma instituição desta natureza a esse mundo, na realidade, estamos a alimentar a própria instituição e energizando o que vem daqui a uns anos. Porque, a gente que começou aqui, cujas primeiras coisas foram feitas aqui; e na altura que isto não tinha de grande importância e eu adivinho que brevemente estará a fazer coisas nos corpos artísticos e que quando... quando nós demos esses primeiros apoios e esta primeira abertura era impensável que pudessem..., só que consolidaram rapidamente um percurso e eventualmente, não quer dizer que não tivessem já, mas foram consolidando e eventualmente poderá acontecer virem apresentar coisas nos corpos artísticos. Portanto, acho que foi muito bom ter tido essa abertura do início e tem sido muito bom ter esta continuidade. Nós somos uma estrutura muito leve. Nós somos cinco pessoas a trabalhar aqui e conseguimos um resultado maravilhoso. E é isso.

K- Qual o impacto e a importância do Festival ao Largo, para a cena cultural?

G- É fabuloso porque é uma oportunidade do Opart mostrar a um outro público..., porque o Festival ao Largo é feito ali à frente da parte de entrada do São Carlos e é de livre acesso. No

verão. Portanto, há muita gente que vai ao Festival ao Largo que não vai aos espetáculos, mas fica a conhecer e a saber aquilo que existe dentro das portas do teatro, porque se apresentam os corpos artísticos ou convidados ou iniciativas que são integradas dentro do festival. Eu penso que já faz mesmo parte do ritmo da cidade, do calendário da cidade o Festival ao Largo. As pessoas que estão à espera e a procura que tem de público já diz tudo. Quer dizer, quando há pessoas que se vem sentar nas cadeiras no meio da tarde e estão à espera, ali a guardar o seu lugar até a hora do espetáculo. E isto... penso que é uma coisa maravilhosa vir cá para fora para a frente do teatro, trazer os artistas para rua, mostrar aquilo que se faz lá dentro. Acho que é uma ideia extraordinária e acredito que vai ser cada vez mais valorizada. Ou seja, tradicionalmente, tudo se passa dentro das portas do teatro e o Festival ao Largo vem quebrar essa premissa. Vem pôr cá fora, ou seja, as pessoas não entram, os artistas saem. E é extraordinário.

K- Então, dentro deste ponto de vista, tanto O Festival ao Largo como os Estúdios Vítor Córdon dão uma contribuição fundamental para a democratização cultural portuguesa?!

G- É essa a minha mais profunda convicção. Dão aquilo que é o acesso igual para todas as pessoas à grande instituição.

K- Em que medida esse acesso fortalece as próprias instituições patrimonialmente?

G- Eu acho que nós quando pensamos estas grandes instituições não interessa quão grandioso é aquilo que se faz dentro de portas se não tiver a simpatia do público. Ou seja, aquilo que legitima a existência de instituições desta natureza é a sua relação com o público. E quanto mais forte for essa relação e essa cumplicidade com o público mais probabilidade temos de que estas instituições se tornem cada vez melhores. Ao fomentar esta cumplicidade, na realidade se houvesse mesmo um contratempo e alguém poria em causa tudo... e tudo é possível, nós vivemos numa época em que tudo é possível porque nós temos neste momento laivos de grandes.... de pessoas que acham que descobriram a solução para muita coisa, através de vias menos democráticas e que acham que podem pôr em causa tudo só porque... E isso é muito perigoso. Isso é não ter aprendido nada com história. E uma das coisas que podem impedir o que podem travar o avanço desse tipo de medidas irracionais que vem de cabeças irracionais é a forte relação que estas instituições podem ter com o seu público. O público se tiver uma forte relação com uma instituição vai defender a instituição, vai reivindicar essa instituição e o direito a fruir o trabalho que esta instituição produz com toda a força. Se houver uma antipatia ou se

não houver uma proximidade, então, nós não podemos esperar que o grande público venha proteger estas instituições. E não é só protegê-las é desenvolvê-las. É pedir-lhes mais. É querer mais dessas instituições. Portanto, eu vejo como fundamental a existência destes elementos... a própria Companhia Nacional do Bailado e o Teatro São Carlos têm uma ação. A própria companhia tem uma série de programas de aproximação ao público, de ir às escolas. Sim, tudo isto são coisas muito importantes na relação com um grande público. Como chegar cada vez a mais pessoas para que estas pessoas possam desfrutar, usufruir daquilo que a Companhia faz e que o Teatro São Carlos faz. Mas, ao mesmo tempo, eles serão também pessoas mais capazes, pessoas melhores. E porquê? Porque estão a fruir espetáculos, mas também podem pedir mais. Porque um público formado é mais exigente. Não se satisfaz com aquilo que vê e quer mais. E isso é bom para as instituições. Quando as pessoas pedem mais e questionam é porque estão a pensar. Porque senão é uma paz podre. Não haver guerra não quer dizer paz. Quer dizer que está podre. Quer dizer que morreu. Não é paz já está morto. Então esta interação de dar mais às pessoas vai fazer com que elas peçam mais também e que protejam aquilo que ajudar e que através disso também possam ser um baluarte para defender as tentações políticas da época e os totalitarismos da época que andam a aparecer por todo o lado.

APÊNDICE G – Entrevista 7

Concedida pelo Dr. André Heller-Lopes.

Em: 22 de abril de 2020.

Feita por e-mail.

K- Como o Sr. vê o Teatro São Carlos no sistema cultural português?

HL- Eu não resido em Portugal desde 2011. Não creio que poderia comentar corretamente. Penso que, tradicionalmente, e por ser o único teatro de ópera do país, trata-se de uma referência nacional que está presente no Imaginário de várias gerações. É um grande teatro.

K- Que funções o Sr. exerceu quando estava associado ao Teatro e quais as atividades culturais que esteve envolvido nesse período?

HL- Foi Coordenador do Programa de Jovens Intérpretes do TNSC, responsável por implantar o “estúdio de ópera”. Além de encenar quatro óperas entre 2009 e 2011, organizava todas as atividades dos jovens intérpretes e inseri-los na rotina do TNSC.

K- Quais eram as estratégias levadas a cabo pelo Teatro nesta época cujo objetivo seria o alargamento do acesso ao público?

HL- No âmbito do Jovens Intérpretes, realizávamos recitais, aulas-magnas, preparação desses artistas etc. As estratégias de alargamento de público eram parte de um todo.

K- Quais as estratégias do Estúdio de Ópera?

HL- Como disse acima, realizávamos diversas atividades que visavam preparar os jovens artistas (cantores, figurinista, cenógrafa, maestro, etc.) para a vida profissional.

K- Como o Sr. inscreve o Festival ao Largo no Cenário artístico de Lisboa? Qual a sua importância?

HL- O Festival tem enorme importância, à época estava a começar e hoje, uma década depois, tornou-se uma marca registada no Verão Lisboeta. No ano de 2009 encenamos a opera *Dido e Aeneas* no Jardins da Presidência, um evento muito lindo e que deixou grandes e boas lembranças.

K- Em que medida a inovação de atividades culturais desenvolvidas pelo Teatro valoriza a própria instituição em termos patrimoniais, seja do ponto de vista material ou simbólico?

HL- Acho que esta pergunta seria mais para a atual administração responder, não? Certamente, novas atividades como o Festival ao Largo ou o Jovens Intérpretes valorizam a ‘marca’ TNSC, tornando-a um símbolo tb para as novas gerações.

ANEXO A – Artigo *Oper in Lissabon* (Ópera em Lisboa)

Autor: Dr. Christoph Dammann.

Tradução do alemão: Fania Honauer

Artigo: Oper in Lissabon. **Chaussee Zeitschrift für Literatur und Kultur Heft**, Pfalz, Bezirksverband Pfalz, Nr. 44, Februar 2020, p. 106-114.

Oper in Lissabon

Ein Theater wie ein Dornröschenpalast und auch fast im Dornröschenschlaf, das war die ehrwürdige portugiesische Nationaloper im Jahr 2006, als mich der damalige Staatssekretär für Kultur im Auftrag der portugiesischen Regierung am Rande eines Kongresses der europäischen Musiktheater-Akademie in Paris ansprach. Ich war seit sechs Jahren in Köln, als Operndirektor und Intendant, und fühlte mich hochgeehrt. Es war schon lange mein Traum einmal im Ausland arbeiten zu können, für einen deutschen Kulturmanager gar nicht so einfach. Der Staatssekretär sprach fließend Deutsch, hatte in Ostberlin studiert und als habilitierter Musikwissenschaftler und Professor klare Vorstellungen, wohin sich die Nationaloper entwickeln solle, ein seltener Glücksfall unter Kulturpolitikern. Er bat mich, ein Konzept für die Nationaloper einzureichen und mich an der internationalen Ausschreibung zu beteiligen, was ich tat und woraufhin ich dann das wunderbare Angebot bekam, ab der Saison 2007/8 die künstlerische Leitung dieses besonderen Opernhauses zu übernehmen.

Das kleine Portugal war einst eine Weltmacht, die den halben Erdkreis beherrschte, von Brasilien über Afrika bis ins ferne Macao und Timor. Portugiesisch steht heute an siebter Stelle der meistgesprochenen Sprachen der Welt, noch vor Russisch. In der Geschichte Portugals der vergangenen Jahrhunderte ereigneten sich einige Traumata, so das große Erdbeben mit Tsunami und Feuersbrunst 1755, mit einer Stärke von 9 auf der Richterskala und womöglich bis zu 100.000 Todesopfern. Fast alle Gebäude in Lissabon wurden zerstört, einige Ruinen stehen bis heute als Mahnmal. Diese in fast ganz Europa spürbare und bekannte Katastrophe beeinflusste auch Philosophen wie Kant und Voltaire, der sich zu seinem „Candide“ inspirieren ließ. Ein weiterer tiefer Einschnitt war 1822 die Unabhängigkeit Brasiliens und damit das Versiegen des Goldstroms aus der riesigen, reichen Kolonie, gespeist aus dem Sklaven-,

Zucker-, Edelmetall-, Kakao- und Kaffeehandel. Im zwanzigsten Jahrhundert war es dann das vierzigjährige Trauma des „Estado Novo, die faschistoide Diktatur Salazars von 1933 bis zur glorreichen, unblutigen Nelkenrevolution 1974 und den ersten demokratischen Wahlen 1976, welche das Land prägte und weiter verarmen ließ, da nun auch die riesigen afrikanischen Kolonien unabhängig wurden. Afrika ist in Portugal nicht nur nah, sondern stets präsent. Alle Angolaner und Mozambiqueaner hatten vor der Unabhängigkeit portugiesische Pässe und konnten sich entscheiden, diese zu behalten oder die neue Staatsbürgerschaft anzunehmen. Im Straßenbild sieht man viele Afrikaner. Und ein Kollege sagte mir, „wir Portugiesen haben viel afrikanisches Blut, durch die jahrhundertelange Besetzung durch die Mauren“. 1986 wurde Portugal Teil der Europäischen Gemeinschaft.

2012 erschien der portugiesische Dokumentarfilm „Os Donos de Portugal (Die Besitzer von Portugal)“ über 100 Jahre Wirtschaftsgeschichte des Landes. Trotz der tiefgreifenden sozialen und politischen Veränderungen, die nach der „Nelkenrevolution“ am 25. April 1974 in den vergangenen 45 Jahren stattgefunden haben, bestehen einige ererbte Atavismen des alten Regimes, einschließlich der Privilegien bestimmter dominanter Familien, in einigen Aspekten der Gesellschaft und Kultur weiter. Der Film zeigt den Schutz des Staates für diese alten Familien, die die Wirtschaft des Landes beherrschen, ihre Strategien zur Erhaltung der Macht und zur Anhäufung von Reichtum. Sie heißen unter anderem Mello, Champalimaud, Espirito Santo. Die großen Familien heiraten untereinander und verflechten ihre Finanzen. Durch das Ende der Diktatur bedroht, wird ihr Einfluss durch Privatisierungen und interne Beziehungen zur politischen Macht in der jungen Demokratie wieder hergestellt. Neue Wirtschaftsgruppen wie Amorim, Sonae, Jerónimo Martins behaupten sich auf der gleichen Basis. So kann man unter der demokratischen Oberfläche noch alte feudale Strukturen erkennen. Diese Unternehmer entsenden ihr mittleres Management für ein bis zwei Jahre in Regierungsfunktionen und sichern so ihre Interessensvertretung, egal, welche Partei unter ihnen gerade die Macht hat, nach Ende des Mandates ist die Rückkehr ins Unternehmen willkommen und gesichert. Ihnen gehören praktisch weite Teile der gesamten Infrastruktur des Landes, angefangen bei Banken und Versicherungen, Teilen des öffentlichen Personennahverkehrs über Energieversorger, Tankstellen, Telekommunikationsunternehmen bis hin zu Pharmaunternehmen und Supermärkten. In den 43 Jahren nach den ersten Wahlen 1976 hat Portugal bereits 20 verschiedene Regierungen gehabt, die ihrerseits noch Kabinettsumbildungen vornahmen, mit der entsprechenden Fluktuation auf den nachfolgenden Ebenen. Dies macht strategisches, längerfristiges und nachhaltiges Vorgehen schwierig. Eine

weitere strukturelle Schwäche des Landes ist der große öffentliche Sektor, in dem in den vergangenen Jahren jeweils fast 700.000 Arbeitsplätze in der öffentlichen Verwaltung einschließlich der Sozialversicherung verzeichnet sind. Angesichts von etwa 5 Mio. insgesamt Beschäftigten in der Bevölkerung ist dies eine Quote von etwa 14%, bei einer Gesamtbevölkerung von etwas über 10 Mio. In Deutschland beträgt diese Quote im Vergleich etwa 8,5%. In Portugal habe ich beobachtet, dass die beschriebene Rotation von Mandats- und Amtsträgern dazu führt, dass diese nach Amtsantritt alle verfügbaren Stellen neu besetzen, um nach ihrem eigenen Ausscheiden über ein gutes Netzwerk zu verfügen.

Das wunderschöne Opernhaus Teatro Nacional de Sao Carlos, der Architektur der Mailänder Scala nachempfunden und 1793 eröffnet, verfügt über ein eigenes, fest angestelltes Orchester mit 125 Musikerinnen und Musikern, einem Chor von 70 Sängerinnen und Sängern und einer eigenen Mannschaft für Bühnentechnik und Verwaltung, so wie auch alle deutschen Theater. Anders als diese wird sie aber im sogenannten „Stagione“-System gespielt, im Gegensatz zum in Deutschland vorherrschenden Repertoire-System. Dieses „Stagione“-System kommt aus dem italienischen Opernwesen und kann mit Musicaltheatern verglichen werden. Es wird immer nur eine Produktion zur Zeit gespielt, deren Bühnenbild und Dekorationen auf der Bühne stehen bleiben. Ist eine Produktion abgespielt, wird die nächste auf der Bühne aufgebaut, dort geprobt, während das Haus geschlossen ist, und dann gespielt. Oft gibt es auch zwischen den Vorstellungen Schließtage, an denen nicht gespielt wird und das Haus geschlossen ist, zum Beispiel, wenn nur eine Solistenbesetzung vorgesehen ist, die nicht drei Tage hintereinander spielen kann und sich ausruhen muss, damit die Stimme sich regenerieren kann. Als ich ans Sao Carlo kam, gab es nur 6 verschiedene Opernproduktionen in einer Spielzeit mit insgesamt nicht einmal 30 Vorstellungen und 27.000 Zuschauern. Jede einzelne verkaufte Karte war mit etwa 550 Euro bezuschusst, wegen der hohen Fixkosten. Die Kölner Oper zum Vergleich spielte vor ihrer sanierungsbedingten Schließung pro Saison 170 Vorstellungen mit etwa 180.000 Besuchern und einem Zuschuss von etwa 150 € pro Karte. Im Repertoiresystem kann jeden Abend eine andere Produktion gezeigt werden, es wird am Vormittag auf der Bühne für die nächste, bevorstehende Premiere geprobt, dann nachmittags auf die Abendvorstellung umgebaut. Dies erfordert einen größeren Einsatz an Bühnentechnikern und mehr Lagerfläche in Bühnennähe, führt im Ergebnis aber zu einer wesentlich abwechslungsreicheren Spielzeit, in der neben den Neuproduktionen auch nepoch erfolgreiche Stücke aus vorigen Spielzeiten weiterlaufen können. In Lissabon war mein Vorgänger Italiener und hatte vor allem italienische Künstler zu sehr hohen Gagen über

italienische Agenturen ans Haus gebracht. Portugiesische Sänger traten fast nicht auf. Der Orchestergraben fasst etwa 65 Musiker gleichzeitig, sodass nie mehr als das halbe Orchester im Einsatz war und jedes Orchestermitglied für die wenigen Produktionen auch nur wenig eingesetzt wurde. Dies führt dazu, dass sich manche Musiker während einer Spielzeit fast nie begegnen und auch nicht auf einander eingespielt sind, was sich klanglich von der Intonation und Koordination her bemerkbar macht. Ähnliches gilt für die Chormitglieder. Jede Produktion wurde meist nur fünf Mal für die alteingesessenen Abonnenten gespielt, mit dem für mich merkwürdigen Phänomen, dass das Theater auf dem Papier oft ausverkauft war, dabei aber viele Plätze frei blieben, nämlich von Abonnenten, die zwar den Platz oder eine ganze Loge besaßen, aber nicht kamen. Über dem Parkett gab es fünf Ränge mit Logen, alles mit goldenem Stuck und rotem Samt verziert. Der Bühne gegenüber befand sich die riesige Königsloge, mit alten Thronsesseln, auf denen mindestens Salazar noch gesessen hatte und die nun immer leer blieben, da diese Loge nicht im Verkauf, sondern den fast nie stattfindenden Besuchen des Staatspräsidenten vorbehalten war.

Der portugiesische Staatssekretär hatte klare konzeptionelle Vorstellungen, als er mir die Einladung der portugiesischen Regierung überbrachte. Er wollte die künstlerische Qualität halten, die Ästhetik modernisieren, neue und junge Publikumsschichten gewinnen, mehr mit portugiesischen Künstlern arbeiten und auch die Ressourcen effizienter nutzen. Es sollte ein Opernstudio und Produktionen für die ganze Familie geben, das Haus sollte sich der Zivilgesellschaft öffnen. Dazu sollte dem Theater ein für drei Jahre garantiertes Budget zur Verfügung gestellt werden. Dies alles wurde sogar als Gesetz von der Regierung beschlossen. Ich trat also eine hochinteressante und vielgestaltige Aufgabe an. Zu dieser gehörte auch, gleich in meiner ersten Spielzeit einen Kompositionsauftrag für eine große Oper, der vor etlichen Jahren an den in Paris lebenden portugiesischen Komponisten Emanuel Nunes ergangen und immer wieder verschoben worden war, endlich zur Uraufführung zu bringen. Dieser war dabei, Goethes kryptisches „Märchen von der grünen Schlange“ zu vertonen, geplant mit vier Stunden Musik für zwei Orchester, Live-Elektronik, eine riesige Schlagzeugbatterie, Solisten, Chor, Tänzer, Schauspieler und Statisten. Das sollte eine der größten „Opernschlachten“ werden, die ich je geschlagen habe, auch deswegen, weil zu Beginn der szenischen Proben erst der erste Akt fertig war und die Musik so komplex, dass die Sänger und der Chor große Probleme hatten, das überhaupt zu lernen und für die szenischen Proben auswendig zu beherrschen. Diese Produktion konnten wir nur dreimal spielen, weil sie bereits ein Fünftel des gesamten Spielzeitetats verschlang. Dafür wurde die Premiere landesweit in viele Kinos

übertragen und fand internationale Beachtung. Ein Großteil des Publikums hielt auch mindestens eine halbe Stunde aus, bevor es den Saal verließ, der zur Pause dann bereits weitgehend leer war. Auch mir erzeugte ehrlich gesagt die hochkomplexe, extrem dissonante, polyrhythmische Musik Kopfschmerzen. Aber der Auftrag war auf höchstem künstlerischen und technischen Niveau erfüllt, dank aller Beteiligten und vor allem der Regisseurin Karoline Gruber, die sonst an größten Häusern bis hin zur Wiener Staatsoper tätig ist und es geschafft hatte, starke Bilder und poetisches Theater auf die Bühne zu bringen.

Ansonsten gab es in meiner ersten Lissabonner Saison noch sechs weitere Premieren und insgesamt immerhin schon 48 Vorstellungen, dabei auch eine erste Produktion des neuen Opernstudios mit jungen und sehr guten portugiesischen Sängern von Mozarts „Zauberflöte“, eingerichtet als Produktion für Familien und Schulklassen. Hier war eine bühnentechnische Besonderheit, dass das Bühnenbild vor allem aus Projektionen von Kinderzeichnungen bestand und wenig Tiefe hatte. Daher konnte diese Produktion auch über mehrere Monate gezeigt werden, wenn noch das Bühnenbild einer anderen Oper dahinterstand, um so den strengen „Stagione“-Betrieb zu erweitern. Hinzu kam noch ein Abstecher auf die Azoren mit einer Wiederaufnahme von Donizettis „Liebestrank“ sowie eine ganze Saison mit Sinfoniekonzerten des Orchesters. Ein weiteres Erbe galt es dann, in der folgenden Spielzeit zu erfüllen. Mein Vorgänger hatte begonnen, Richard Wagners Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“ zu produzieren, die beiden ersten Teile „Das Rheingold“ und „Die Walküre“ hatten bereits in der künstlerischen Verantwortung meines Vorgängers jeweils in einer der vorigen Spielzeiten stattgefunden. Dieses Projekt war auch herausfordernd, da schon die von Wagner geforderte Orchesterbesetzung gar nicht in den Orchestergraben passte. Daraufhin hatte der Regisseur das Konzept am Rande der Hybris entwickelt, alle Stühle aus dem Parkett auszubauen, das Orchester spiegelverkehrt unter die Königsloge zu setzen und den Rest des Parketts zur Bühnenfläche zu machen. Ein Teil der dabei verlorenen gegangenen Sitzplätze konnte man mit einer Zuschauertribüne auf der eigentlichen Bühne kompensieren. Leider musste man dort mit elektronischer Verstärkung des Orchesters arbeiten, da das Haus ja akustisch in die andere Richtung konzipiert war. Damit entstand für den „Ring“ eine riesige und aberwitzig teure Art Zirkusarena. Auch dieses Projekt „fraß“ pro Produktion etwa ein Fünftel des Gesamtetats der Saison, wegen der verlorenen Zuschauerplätze waren sieben Vorstellungen nötig, lediglich um exklusiv die alteingesessenen Abonnenten zu bedienen. So wurde meine zweite Lissabonner Saison mit Wagners „Siegfried“ im völlig dafür umgebauten Theater eröffnet. Weitere Premieren waren Gounods „Faust“, Puccinis „La Bohème“, Strauss' „Salome“, Händels

„Agrippina“ und Mozarts „Don Giovanni“. Bei der Händel-Oper folgte ich der barocken Tradition, ein unterhaltsames Intermezzo einzuschieben, und erteilte dafür einen Kompositionsauftrag an den portugiesischen Komponisten Nuno Corte-Real. Dieser erhielt später von mir den Auftrag, eine tragikomische Oper mit dem Titel „Banksters“ über Protagonisten der Bankenkrise zu schreiben, die tatsächlich im März 2011 uraufgeführt wurde. Das Opernstudio zeigte weiterhin die „Zauberflöte“ für Familien und Schulklassen und erarbeitete als neue Produktion die beiden Einakter Menottis „Telephone“ und Martinus „Komödie auf der Brücke“. Damit hatte die Spielzeit einen reizvollen Mix aus deutscher, französischer und italienischer Romantik, deutschem Expressionismus, Barockoper und etwas Modernem, mit insgesamt 55 Vorstellungen. Im Rahmen der Konzerte probierten wir neben den traditionellen Sinfoniekonzerten auch etwas Neues aus. Meine Kollegen sagten mir, es seien zwar Ende Juni und Anfang Juli noch keine Theaterferien, aber es sei ja dann auch sehr warm, das Haus hätte keine Klimaanlage, das Publikum würde nicht mehr kommen.... Daraufhin setzte ich auf dem wunderschönen Platz vor dem Theater im ersten Sommer zwei Konzerte mit Werken von Leonard Bernstein und im darauf folgenden Sommer vier Konzerte an, mit „Weißen Nächten“ und russischer Sinfonik und Orffs berühmten „Carmina Burana“. Das erwies sich als so durchschlagender Erfolg, dass daraus im nächsten Jahr ein neues „Festival ao Largo“ – „Festival auf dem Platz“ wurde, das auch andere musikalische Ensembles, Tanzgruppen, Schauspiele und Bands integrierte und bis heute jeden Sommer viele tausend Menschen erfreut. Auch meine dritte Saison begann mit Wagner, nun die „Götterdämmerung“, hinzu gesellte sich das Opernstudio mit Rossinis „L’occasione fa il ladro“ und Bernsteins „Trouble in Tahiti“, wieder mit einem Bühnenbild, das den täglichen Wechsel mit einer der „großen“ Opern erlaubte und so den strengen „Stagione“-Betrieb aufbrach, Johann Strauss‘ „Fledermaus“, „Niobe“ des Barockkomponisten Agostino Steffani, mit dem modernen Prolog „Hybris“ der zeitgenössischen Komponistin Adriana Hölszky, Mozarts „Figaro“ und Tschaikowskys „Eugen Onegin“. Das Opernstudio brachte als neue Kinder- und Familienproduktion noch Respighis „Dornröschen“ heraus, mit noch nie dagewesenen 14 ausverkauften Vorstellungen, dazu noch einmal die „Zauberflöte“ in der kleinen Fassung. Viele Kolleginnen und Kollegen erlebten so zum ersten Mal mit großer Freude und Rührung ein volles Opernhaus begeisterter Kinder, die nächste Generation vom Opernvirus infizierter. Diese Saison hatte 62 Vorstellungen auf der großen Bühne.

Ein Dreijahresbudget bekam ich nie. Es war jedes Jahr so, dass erst im Sommer, kurz bevor die neue Spielzeit für die Abonnenten und das allgemeine Publikum veröffentlicht

werden musste, das Budget für das laufende Jahr freigegeben wurde, jedes Mal mit deutlichen Kürzungen. Das machte die Planung eigentlich immer teilweise zum Krisenmanagement, da ja bei Veröffentlichung alles unter Dach und Fach und alle Verträge abgeschlossen sein sollten. Ich habe in meinen drei Jahren als Intendant der Nationaloper mit drei Kulturministern zusammengearbeitet. Der zweite hat sich nie im Theater blicken lassen und mir nie einen Gesprächstermin gegeben. Ich traf ihn einmal auf einem Empfang der deutschen Botschaft, wo er zunächst versuchte, mir aus dem Weg zu gehen und mich dann auf portugiesisch in ein Gespräch über portugiesische Literatur, sein Fachgebiet, zu verwickeln, obwohl ich wusste, dass er gut deutsch sprach. Ein paar Monate später gab es Neuwahlen und schon wieder ein neues Kabinett und meine wunderschöne Zeit in Lissabon, die politisch kompliziert und am Vorabend der großen Finanzkrise auch wirtschaftlich schwierig war, endete nach drei Jahren. 2010 kehrte ich nach Deutschland zurück, um die Intendanz der Seefestspiele in Berlin zu übernehmen. In Portugal, wo das Produktionsbudget in meinen drei Jahren drastisch von 5,8 auf 3,8 Mio. Euro gekürzt wurde, schlug nun die Finanzkrise voll zu. Das Haus hatte nicht einmal mehr genug Budget, um die Gehälter der Festangestellten zu zahlen, und musste praktisch schließen. Glücklicherweise hat Portugal nun die Krise hinter sich, das Opernhaus spielt seit einiger Zeit wieder, leider aktuell nur 16 Vorstellungen auf der großen Bühne in der ganzen Saison, die für deutsche Verhältnisse extrem hoch bezuschusst sind, und erfüllt auch so seine Rolle als Spiegel der portugiesischen Gesellschaft. Für die Saison 2019/20 ist zum Zeitpunkt, wo ich diese Zeilen zu Papier bringe, weder ein neuer Intendant benannt noch die kommende Spielzeit veröffentlicht.

Ich empfinde es als großes Privileg, damals diese Einladung erhalten zu haben. Die Stadt Lissabon ist eine der schönsten, interessantesten und vielseitigsten, die ich kenne. Das Land bietet unglaublich viel, Kultur, Historie, Natur, und die Leute sind sehr freundlich, höflich, ruhig und zurückhaltend, ganz anders als etwa die Spanier. Es war auch eine intensive Erfahrung, im gemeinsamen Europa doch in einen anderen Kulturkreis mit deutlich anderer Mentalität zu kommen, was sich unter anderem auch in Arbeitsweisen ausdrückt. Dies betrifft zum Beispiel die Art zu planen, Entscheidungen zu treffen und zu kommunizieren. Als Gast hat man sich da anzupassen. Das Opernhaus ist vermutlich das einzige vollständig erhaltene barocke Opernhaus Europas, das nie zerstört, abgebrannt oder umgebaut wurde, und von einzigartiger Schönheit. Die Menschen darin lieben Oper und arbeiten mit ganz großer Leidenschaft und viel Herzblut. Ich bin dankbar für diese Möglichkeit und Erfahrung, ein solch traditionsreiches Opernhaus neu aufzustellen, bunter und produktiver zu machen, die

Publikumszahlen innerhalb von drei Jahren von 27.000 auf über 90.000 mehr als zu verdreifachen, den Zuschuss pro Besucher auf etwa 150 Euro zu senken, dabei mit herausragenden Dirigenten, Regisseuren und Sängern arbeiten zu können und die ganze Bandbreite von Barockoper bis zu Zeitgenössischem abzubilden. Lissabon lässt mich seitdem nicht mehr los, ich fahre gern als Besucher hin und als Freund zu Freunden. Bei einem Theaterbesuch in diesem Frühling wurde ich von einigen alten Kolleginnen und Kollegen herzlich begrüßt, die sich freuten, mich wiederzusehen und sagten, für ein Opernstudio mit jungen portugiesischen Sängern und für Familienproduktionen, was es beides derzeit nicht gibt, brauche man ja kein großes Budget, sondern nur „Köpfchen“. Das fasste ich als Kompliment auf.

Ópera em Lisboa

Um teatro como o Palácio da Bela Adormecida e também quase em sono profundo, como foi a venerável Ópera Nacional Portuguesa em 2006, quando o então Secretário de Estado da Cultura falou comigo em nome do governo português, à margem de um congresso na Academia Europeia de Teatro de Música de Paris. Eu estava em Colônia por seis anos como diretor de ópera e Intendente, e fiquei muito honrado. Há muito que meu sonho é poder trabalhar no exterior, mas não tão fácil para um gerente cultural alemão. O secretário de Estado (Mário Vieira de Carvalho) falava alemão fluentemente, estudara em Berlim Oriental e, como musicólogo e professor habilitado, tinha ideias claras sobre onde a Ópera Nacional deveria se desenvolver, um raro golpe de sorte entre os formuladores de políticas culturais. Ele me pediu para apresentar um conceito para a Ópera Nacional e participar do concurso internacional, o que fiz e, em seguida, recebi a maravilhosa oferta de assumir a direção artística desta casa de ópera especial da temporada 2007/8.

O pequeno Portugal já foi uma potência mundial que governava metade do globo, do Brasil à África, até os distantes Macau e Timor. O português é agora a sétima língua mais falada no mundo, à frente do russo. Na história de Portugal nos séculos passados, ocorreram alguns traumas, como o grande terremoto com tsunami e incêndio em 1755, com magnitude de 9 na escala Richter e possivelmente até 100.000 mortos. Quase todos os edifícios em Lisboa foram destruídos, e algumas das ruínas são atualmente um memorial. Essa catástrofe, sentida e conhecida em quase toda a Europa, também influenciou filósofos como Kant e Voltaire, que

foram inspirados em seu *Candide*. Outro profundo acontecimento foi a independência do Brasil em 1822 e o esgotamento do fluxo de ouro da enorme e rica colônia, alimentada pelo comércio de escravos, açúcar, metais preciosos, cacau e café. No século XX, foi o trauma de quarenta anos do Estado Novo, a ditadura fascistóide de Salazar, de 1933, à gloriosa Revolução dos Cravos, sem sangue, em 1974, e as primeiras eleições democráticas em 1976, que moldaram e empobreceram ainda mais o país, agora também as imensas colônias africanas se tornaram independentes. A África não está apenas perto de Portugal, mas sempre presente. Todos os angolanos e moçambicanos tinham passaportes portugueses antes da independência e podiam optar por mantê-los ou assumir uma nova cidadania. Muitos africanos podem ser vistos na cena das ruas. E um colega disse-me: "Nós portugueses temos muito sangue africano por causa da ocupação secular dos Mouros". Em 1986, Portugal tornou-se parte da Comunidade Europeia.

Em 2012, o documentário português *Os Donos de Portugal* foi publicado em mais de 100 anos da história econômica do país. Apesar das profundas mudanças sociais e políticas que ocorreram nos últimos 45 anos após a "Revolução dos Cravos", em 25 de abril de 1974, alguns atavismos herdados do antigo regime, incluindo os privilégios de certas famílias dominantes, persistem em alguns aspectos da sociedade e da cultura. O filme mostra a proteção do Estado para essas famílias antigas que dominam a economia do país, suas estratégias para preservar o poder e acumular riqueza. Seus nomes incluem Mello, Champalimaud, Espírito Santo. As grandes famílias se casam e entrelaçam suas finanças. Ameaçada pelo fim da ditadura, sua influência foi restaurada através da privatização e das relações internas com o poder político na jovem democracia. Novos grupos econômicos, como Amorim, Sonae e Jerónimo Martins, se afirmam na mesma base. Então você ainda pode ver velhas estruturas feudais sob a superfície democrática. Esses empresários enviam sua gerência intermediária às funções do governo por um a dois anos e, assim, garantem sua representação de interesses, independentemente de qual partido político tenha poder, após o término do mandato, o retorno à empresa é bem-vindo e garantido. A eles pertencem praticamente grande parte de toda a infraestrutura do país, começando com bancos e companhias de seguros, partes de transportes públicos locais, fornecedores de energia, postos de gasolina, empresas de telecomunicações, empresas farmacêuticas e supermercados. Nos 43 anos após as primeiras eleições em 1976, Portugal tinha 20 governos diferentes, que por sua vez ainda estavam remanejando o gabinete, com a correspondente flutuação nos níveis subsequentes. Isso dificulta ações estratégicas, de longo prazo e sustentáveis. Outra fraqueza estrutural no país é o grande setor público, no qual nos últimos anos quase 700.000 empregos cada um no setor público administrativo, incluindo

segurança social estão incluídas. Considerando os aproximadamente 5 milhões de funcionários da população, essa taxa é de cerca de 14%, com uma população total de pouco mais de 10 milhões. Na Alemanha essa taxa é de cerca de 8,5%. Eu observei em Portugal, que a rotação dos mandatos e dos titulares de cargos descritos, leva a preencher todos os cargos disponíveis após a posse no cargo, a fim de ter uma boa rede depois de deixar o cargo.

O belo Teatro Nacional de São Carlos, inspirado na arquitetura do Teatro Scala milanes e inaugurado em 1793, tem sua própria orquestra permanente com 125 músicos, um coral de 70 cantores e uma equipe própria para administração e tecnologia de palco. Como todos os teatros alemães. Diferentemente disso, é tocado no chamado sistema "Stagione", em contraste com o sistema de repertório predominante na Alemanha. Este sistema de "Stagione" vem da ópera italiana e pode ser comparado a teatros musicais. Apenas uma produção é executada por vez, cujo design e decorações permanecem no palco. Depois que uma produção é reproduzida, a próxima é montada no palco, ensaiada enquanto a casa está fechada e depois tocada. Muitas vezes, há dias de encerramento entre as apresentações, quando não há reprodução e a casa é fechada, por exemplo, se apenas um solista estiver planejado que não pode tocar três dias seguidos e precisar descansar para que a voz possa se regenerar. Quando cheguei ao São Carlos, havia apenas 6 produções de ópera diferentes em uma temporada, com menos de 30 apresentações e 27.000 espectadores. Cada bilhete vendido foi subsidiado com cerca de 550 euros por causa dos altos custos fixos. A Ópera de Colônia, para comparação, apresentou 170 apresentações por temporada, com cerca de 180.000 visitantes e um subsídio de cerca de € 150 por ingresso, antes do seu encerramento temporário relacionado à renovação. Uma produção diferente pode ser exibida todas as noites no sistema de repertório; os ensaios são realizados no palco para a próxima estreia programada pela manhã, e depois convertidos para a apresentação noturna à tarde. Isso requer um maior uso de técnicos de palco e mais espaço de armazenamento próximo ao palco, mas resulta em uma temporada muito mais variada, na qual, além das novas produções, peças de sucesso de temporadas anteriores podem continuar em exibição. Em Lisboa, meu antecessor era italiano e, acima de tudo, trouxe artistas italianos para casa com taxas muito altas por meio de agências italianas. Cantores portugueses quase nunca se apresentaram. O poço da orquestra abriga cerca de 65 músicos ao mesmo tempo, de modo que não mais da metade da orquestra foi usada e cada membro da orquestra foi utilizado apenas um pouco nas poucas produções. Como resultado, alguns músicos quase nunca se encontram durante uma temporada e não estão bem sintonizados, o que é perceptível em termos de entonação e coordenação. O mesmo se aplica aos membros do coral. Geralmente, cada

produção era tocada apenas cinco vezes para os assinantes de longa data, com o estranho fenômeno de que o teatro no papel costumava estar esgotado, mas muitos lugares permaneciam livres, pelo fato dos assinantes que tinham o assento ou um camarote inteiro, mas não vinham. Acima da plateia havia cinco níveis com camarotes, todos decorados com peças douradas e veludo vermelho. Do outro lado do palco estava o enorme camarote real, com velhas cadeiras do trono nas quais no mínimo Salazar teria sentado e que agora permaneciam sempre vazias, já que esse camarote não era reservado para vendas, mas para as visitas do presidente, que quase nunca aconteciam.

O Secretário de Estado Português teve ideias conceituais claras quando me trouxe a convite do Governo português. Ele queria manter a qualidade artística, modernizar a estética, atrair novos e jovens públicos, trabalhar mais com artistas portugueses e também usar recursos com mais eficiência. Deveria haver um estúdio de ópera e produções para toda a família, a casa deveria estar aberta à sociedade civil. Para esse fim, um orçamento garantido por três anos deveria ser disponibilizado ao teatro. Tudo isso foi aprovado como lei pelo governo. Então comecei uma tarefa muito interessante e variada. Isso também incluiu, na minha primeira temporada, a estreia de uma grande ópera que havia sido dada ao compositor português Emanuel Nunes, que morava em Paris e foi adiada há vários anos. Ele iria definir o enigmático "conto de fadas sobre a cobra verde" de Goethe para a música, planejado com quatro horas de música para duas orquestras, eletrônica ao vivo, uma enorme bateria, solistas, coral, dançarinos, atores e coadjuvantes. Era para ser uma das maiores "batalhas de ópera" que já lutei, também porque no início dos ensaios cênicos apenas o primeiro ato foi concluído e a música era tão complexa que os cantores e o coral tinham grandes problemas, como aprender e dominar de cor os ensaios cênicos. Só conseguimos reproduzir essa produção três vezes porque ela já consumia um quinto do orçamento da temporada inteira. A estreia foi transmitida em todo o país em muitos cinemas e atraiu atenção internacional. A maioria da plateia também aguentou pelo menos meia hora antes de deixar o salão, que já estava praticamente vazio no intervalo. Para ser sincero, a música polirrítmica altamente complexa, extremamente dissonante, também me causou dor de cabeça. Mas a tarefa foi cumprida no mais alto nível artístico e técnico, graças a todos os envolvidos e, principalmente, à diretora Karoline Gruber, que trabalha nos maiores locais até a Ópera Estatal de Viena e conseguiu trazer imagens fortes e teatro poético ao palco.

Caso contrário, houve mais seis estreias na minha primeira temporada em Lisboa e um total de 48 apresentações, incluindo uma primeira produção do novo estúdio de ópera com jovens e muito bons cantores portugueses da *Flauta Mágica* de Mozart, criada como uma

produção para famílias e turmas escolares. Aqui era uma peculiaridade da tecnologia de palco que o cenário consistisse principalmente em projeções de desenhos infantis e tivesse pouca profundidade. Portanto, essa produção poderia ser exibida por vários meses se o cenário de outra ópera estivesse por trás dela, a fim de expandir o estrito negócio de "Stagione". Houve também uma viagem paralela aos Açores, com a retomada de *O Elixir do Amor* de Donizetti e uma temporada inteira com concertos sinfônicos da orquestra. Outro legado teve que ser cumprido na temporada seguinte. Meu antecessor começou a produzir a tetralogia de Richard Wagner *Der Ring des Nibelungen* (*O Anel do Nibelungo*), as duas primeiras partes *Das Rheingold* (*O Ouro do Reno*) e *Die Walküre* (*A Valquíria*) já haviam ocorrido em uma das temporadas anteriores sob a responsabilidade artística do meu Antecessor (Paolo Pinamonti). Esse projeto também foi desafiador, uma vez que a formação da orquestra exigida por Wagner não se encaixava no poço da orquestra. O diretor então desenvolveu o conceito híbrido para remover todas as cadeiras da plateia, colocar a orquestra sob o camarote real de maneira, invertida, e transformar o restante da plateia em uma área de palco. Parte dos assentos perdidos poderia ser compensada com uma arquibancada no palco real. Infelizmente, tivemos que trabalhar com a amplificação eletrônica da orquestra, já que a casa foi projetada acusticamente para outro conceito. Assim surgiu um « círculo », um tipo enorme e ridiculamente caro de arena de circo. Este projeto também "devorou" cerca de um quinto do orçamento total da temporada da produção. Por causa da perda de assentos na audiência, foram necessárias sete apresentações, apenas para atender exclusivamente os assinantes estabelecidos. Então, minha segunda temporada em Lisboa, com *Siegfried*, de Wagner, foi aberta no teatro completamente renovado. Outras estreias foram *Fausto*, de Gounod, *La Bohème*, de Puccini, *Salome*, de Strauss, *Agrippina*, de Handel, e *Don Giovanni*, de Mozart. Na ópera de Handel, segui a tradição barroca de inserir um intermezzo divertido e comissionei o compositor português Nuno Corte-Real a fazê-lo. Mais tarde, ele me contratou para escrever uma ópera tragicômica intitulada *Banksters* sobre os protagonistas da crise bancária, que foi estreada em março de 2011. O estúdio de ópera continuou a mostrar a *Flauta Mágica* para famílias e turmas escolares e desenvolveu num espetáculo só duas óperas curtas: *Telephone* de Gian Carlo Menotti e *Comedia na Ponte* de Bohuslav Martinu. A temporada teve assim uma atraente mistura de romantismo alemão, francês e italiano, expressionismo alemão, ópera barroca e algo moderno, com um total de 55 apresentações. Como parte dos shows, experimentamos algo novo, além dos shows sinfônicos tradicionais. Meus colegas me disseram que não eram férias de teatro no final de junho e no começo de julho, mas também fazia muito calor, a casa não tinha ar-condicionado, o público

não viria... Marquei dois shows com obras de Leonard Bernstein na bela praça em frente ao teatro no primeiro verão e quatro shows no verão seguinte, com "Noites Brancas" e sinfônico russo e a famosa cantata *Carmina Burana* de Orff. Esse foi um sucesso tão retumbante que no ano seguinte se tornou num novo "Festival ao Largo", que também integrou outros conjuntos musicais, grupos de dança, peças e bandas e continua a encantar milhares de pessoas todos os verões. Minha terceira temporada também começou com Wagner, agora *Götterdämmerung* (*O Crepúsculo dos Deuses*), e o estúdio de ópera juntou-se a *L'occasione fa il ladro* de Rossini e *Trouble in Tahiti*, de Bernstein, novamente com um cenário que mudava diariamente como permite -se em uma das « grandes óperas» e, assim, rompeu o estrito negócio de "Stagione", *O Morcego*, de Johann Strauss, *Nóibe* do compositor barroco Agostino Steffani, com o prólogo moderno "híbrido" da compositora contemporânea Adriana Hölszky, *Fígaro* de Mozart e *Eugene Onegin* de Taroikovsky. O estúdio de ópera lançou *A Bela Adormecida*, de Respighi, como uma nova produção infantil e familiar, com 14 performances sem precedentes, além de *A Flauta Mágica* em uma versão pequena. Pela primeira vez, muitos colegas experimentaram com alegria e emoção uma casa de ópera cheia de crianças entusiasmadas, a próxima geração infectada pelo vírus da ópera. Esta temporada teve 62 apresentações no grande palco.

Eu nunca recebi um orçamento de três anos. Todos os anos, o orçamento para o ano atual era liberado apenas no verão, pouco antes da publicação da nova temporada para assinantes e público em geral, com cortes significativos a cada vez. Isso realmente fez do planejamento parte da gestão de crises, porque tudo deveria ser fechado e todos os contratos deveriam ser fechados quando publicados. Nos meus três anos como diretor da Ópera Nacional, trabalhei com três ministros da cultura. O segundo nunca apareceu no teatro e nunca me marcou. Certa vez, eu o encontrei em uma recepção na embaixada alemã, onde ele tentou me evitar e depois iniciou um diálogo em português para conversar sobre literatura portuguesa, sua especialidade, embora eu soubesse que ele falava bem alemão. Poucos meses depois, houve novas eleições e, novamente, um novo gabinete e meu maravilhoso período em Lisboa, que era politicamente complicado e também economicamente difícil às vésperas da grande crise financeira, terminou após três anos. Em 2010, voltei à Alemanha para assumir a administração do Seefestspiele (Festival do Mar) de Berlim. Em Portugal, onde o orçamento de produção foi drasticamente reduzido de 5,8 para 3,8 milhões de euros nos meus três anos, a crise financeira atingiu agora o ápice. A casa não tinha mais orçamento suficiente para pagar funcionários fixos e tinha que fechar praticamente. Felizmente, Portugal já superou a crise, a casa de ópera está

tocando novamente há algum tempo, infelizmente atualmente apenas 16 apresentações no grande palco ao longo da temporada, que são extremamente subsidiadas pelos padrões alemães, cumprem seu papel de espelho da sociedade portuguesa. Para a temporada 2019/20, quando eu coloco essas palavras no papel, não há um novo diretor/intendente chamado nem a próxima temporada publicada.

Considero um grande privilégio ter recebido esse convite na época. A cidade de Lisboa é uma das mais bonitas, interessantes e diversas que conheço. O país oferece muito, cultura, história, natureza e as pessoas são muito amigáveis, educadas, calmas e reservadas, muito diferentes dos espanhóis. Foi também uma experiência intensiva chegar a uma cultura diferente em uma Europa compartilhada com uma mentalidade significativamente diferente, o que também é expresso nos métodos de trabalho. Isso afeta, por exemplo, a maneira de planejar, tomar decisões e se comunicar. Como hóspede, você precisa se adaptar. A casa de ópera é provavelmente a única casa de ópera barroca totalmente preservada da Europa que nunca foi destruída, incendiada ou reconstruída, e de uma beleza única. As pessoas adoram ópera e trabalham com grande paixão e entusiasmo. Sou grato por esta oportunidade e experiência de reposicionar uma casa de ópera tradicional, para torná-la mais colorida e produtiva, para mais que triplicar o número de audiências de 27.000 para mais de 90.000 dentro de três anos, para reduzir o subsídio por visitante para cerca de 150 euros, poder trabalhar com maestros, diretores e cantores de destaque e representar todo o espectro, da ópera barroca à contemporânea. Desde então nunca mais larguei Lisboa, gosto de ir lá como visitante e como amigo de amigos. Durante uma visita ao teatro nesta primavera, fui calorosamente recebido por alguns colegas antigos que ficaram felizes em me ver novamente e disseram-me que para um estúdio de ópera com jovens cantores portugueses e para produções familiares, que atualmente não há necessidade de um grande orçamento, apenas "cérebros". Tomei isso como um elogio.

